El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI

Guadalupe Pérez-Anzaldo

CÁMARA DE DIPUTADOS
LXIV LEGISLATURA
"LXIV LEGISLATURA DE LA PARIDAD DE GÉNERO"

CONSEJO EDITORIAL
H. CÁMARA DE DIPUTADOS

El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI

El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI

GUADALUPE PÉREZ-ANZALDO

CÁMARA DE DIPUTADOS
LXIV LEGISLATURA
"LXIV LEGISLATURA DE LA PARIDAD DE GÉNERO"

CONSEJO EDITORIAL
H. CÁMARA DE DIPUTADOS

Agradecimientos

Mi investigación fue un proceso muy arduo, pero aleccionador puesto que me llevó por distintos vericuetos donde siempre encontré un nuevo camino por explorar. Esta difícil travesía fue posible gracias al apoyo incondicional de mi esposo Demetrio Anzaldo-González, quien se dio a la tarea de revisar cada una de las páginas de mi manuscrito. En especial, agradezco sus acertados comentarios y sugerencias, producto de un gran conocimiento de la historia, cultura, literatura y artes mexicanas, que en mucho me ayudaron a complementar mis propias ideas. El apoyo moral que me brindó también fue incalculable, puesto que siempre tuvo una palabra encomiable en esos momentos en los que me faltaba la energía y el ánimo tan necesarios para terminar este libro. Definitivamente, es mi inseparable compañero en este andar profesional que hemos elegido. Asimismo, agradezco la inmensa ayuda moral que mis hijos Elaine Diana Anzaldo y David Ricardo Anzaldo me brindaron mientras estuve dedicada a terminar este trabajo de

investigación: ambos supieron tenerme paciencia cuando me veían absorta sentada durante muchas horas frente a la computadora. Como la refrescante caída del agua en las montañas, sus palabras cariñosas rebosantes de amor llenaban mis oídos y me animaban cuando más agotada me sentía. Muchas gracias también a mi muy estimada amiga Selfa Chew-Smirthart, quien aceptó escribir el prólogo de este complejo libro a pesar de sus múltiples actividades diarias. Cada una de las líneas que redactó refleja la conexión que ella misma siente con este tema tan espinoso que es el de la violencia en el mundo.

En particular, mi extenso agradecimiento va dirigido a mi hermana Consuelo Pérez Martínez tanto por su apoyo financiero, el cual hizo posible la publicación de este libro, como por su sabia guía y sus continuas muestras del cariño fraternal que me prodiga. Valoro también la comprensión y solidaridad mostradas hacia mí de parte de mi hermana María Hilda Pérez Martínez, en esas nuestras interminables conversaciones telefónicas compartiendo la vida. No podría pasar desapercibida la valiosa ayuda que me proporcionó mi sobrina Sharon María Guadalupe Cadena Pérez al enviarme, desde México, el material fílmico necesario para la realización de este trabajo de investigación, muchas gracias. De igual manera, a Juan Antonio Pérez Martínez le agradezco sus consejos, así como a todos y cada uno de mis hermanos y hermanas, con quienes comparto este nuestro gran cariño; por la confianza que todos ellos han depositado en mí. Mi eterna gratitud a mis padres, cuyas enseñanzas han sido especialmente relevantes en mi vida: entre otras cosas, mi padre me inculcó el gusto por la lectura y la política, mientras que mi madre me enseñó los valores espirituales que han sustentado a la mujer que soy.

Mi reconocimiento y admiración más sincera a la gente mexicana, en especial a todos aquellos activistas sociales y periodistas que, por demandar justicia en una nación controlada por líderes políticos ambiciosos, corruptos y sanguinarios, han sido asesi-

nados. Esas valientes personas dejaron oír su voz en todo lo alto pidiendo justicia y libertad, aquí sólo menciono a algunas de ellas: Susana Chávez, Josefina Reyes, Paz Rodríguez, Marisela Escobedo, Regina Martínez Pérez, Nepomuceno Moreno Núñez y Juan Francisco Kuykendall Leal. Muchas gracias a la gente consciente y a los activistas defensores de los derechos humanos que afortunadamente siguen adelante luchando por impedir las injusticias o que la violencia sea la única forma en la que se pueda sobrevivir en México. A todas las mujeres y hombres que mantienen viva la esperanza, pendientes de que la justicia se cumpla y que los criminales encumbrados en el poder paguen por sus crímenes, va dedicado este libro.

Índice

Prólogo 11

Introducción 23

I. La violencia en la historia de México 37

II. Violencia y censura en el cine mexicano 67

III. Teorizaciones: la diversificación de la violencia 113

IV. La vulnerabilidad del cuerpo ante la violencia de Estado en *Conejo en la luna* 149

V. El espectáculo mediático de la violencia genérica en *Casi divas* 179

VI. *El infierno* de la narcoviolencia en México 211

Referencias 239

Prólogo

La historia moderna, que se asume frecuentemente como el pináculo del progreso por el constante cambio en el aparador de la tecnología y la moda, es, en cambio, una serie de guerras (a veces intangibles) contra la dignidad humana y los seres que tratan de sostenerla. Ya en la introducción de *El espectáculo de la violencia*… Guadalupe Pérez-Anzaldo examina la frecuencia con la que los seres humanos han hecho uso de la fuerza bruta a lo largo de la historia de nuestra especie y las circunstancias en las que se enmarcan diferentes episodios de agresiones. Este provocativo análisis cuestiona la tipificación de la violencia e invita a preguntarse en qué casos la violencia se ha ejercido como un derecho a defender la vida propia, y la de nuestros semejantes, y en cuáles se ha practicado para lucrar, controlar y explotar a otros seres humanos.

En el primer capítulo, la autora señala con un lenguaje directo los procesos por los cuales se ha agudizado la violencia de Estado en México. Sin romantizar las sociedades precolombinas, reconoce el dolor de los ritos sacrificiales y las guerras para luego recordar la fuerza bruta con la que los invasores españoles sometieron a los indígenas, utilizando la misma violencia para asegurar el control sobre las comunidades americanas originales. Culmina este capítulo con los ejemplos más visibles de complicidad contemporánea entre sectores gubernamentales y privados en la ejecución de agresiones masivas.

Al señalar que la privatización de la violencia no está exenta de apoyo del Estado mexicano, Pérez-Anzaldo explica el interés de grupos de poder estatal y privados de dirigir el espectáculo de la violencia en Mexico. Así, en el capítulo segundo, la investigadora señala la función y los motivos de la censura. El valor de este análisis se extiende potencialmente en el tercer capítulo con el examen del entramado político/económico conformado por las élites globalizadoras. Ya sea en el campo de la supuesta representación natural directa en los reportajes periodísticos o en el de la narración creativa (literaria, teatral o cinematográfica), los dueños de las industrias culturales determinan en gran parte el grado de legalidad y gravedad que se atribuye a las guerras libradas en escenarios locales o internacionales, cada vez más dirigidas hacia objetivos civiles y no militares (Gerbner, Mowlana y Schiller). Mientras escribo este texto me entero, por ejemplo, de las noticias sobre los niños que han inmigrado desde Centroamérica y han sido detenidos en Estados Unidos por la patrulla fronteriza.

Pérez-Anzaldo se apoya en fuentes secundarias, primordialmente, para explicar la violencia que niños y jóvenes sufren diariamente en zonas civiles inundadas por estupefacientes y armas, bajo la continua intervención de personal militar entrenado en Estados Unidos o bajo la supervisión y financiamiento del Gobierno de ese

país. Por su parte, los periódicos de esta nación frecuentemente omiten explicaciones sobre la relación entre el desplazamiento de los niños hondureños y la intervención de empresarios extranjeros en la explotación de recursos naturales y fuerza de trabajo en Honduras (Calderón; Anderson).

Asimismo, los reportajes se abstienen de mencionar que Honduras ocupa el primer lugar en la lista de tasa de homicidios en el mundo y, por lo tanto, los detenidos buscan refugio de un estado de violencia en ese país, como otros inmigrantes de América Latina (ONU). Esta falta de información detallada acerca del contexto en el que la inmigración de niños centroamericanos ocurre hace posible la formación de grupos que rechazan su ingreso a Estados Unidos como refugiados. La violencia en el lugar de origen de los inmigrantes se insinúa como un peligro para la sociedad estadounidense debido a una posible afiliación de los refugiados con grupos criminales, argumentan los grupos antiinmigrantes (Martinez, Yan y Shoichet).

Mientras que los sectores sociales más vulnerables se representan como capaces y deseosos de transgredir el orden, la moralidad del acto violento o de la suma de procesos que construye en aparatos de violencia, no se cuestiona cuando los perpetradores son organizaciones gubernamentales o corporaciones. En este contexto es que Pérez-Anzaldo examina *Conejo en la luna* (2004) de Jorge Ramírez Suárez, en el cuarto capítulo. Filme y crítica evidencian la fragilidad de los derechos civiles y humanos, en cuanto protectores de la vida y sus expresiones. La autora hace notar el poder que los conglomerados internacionales ejercen sobre la tenue existencia de cada individuo común, así como las jerarquías raciales, de clase y de género que determinan el grado de vulnerabilidad o protección de cada persona.

Como Henry Giroux indica, las agendas de las compañías multinacionales amenazan la soberanía de los países en los que

intervienen y permiten a las élites transfronterizas prosperar con el terrorismo de Estado. No solamente acarrean consigo e imponen la lógica neoliberal, por la cual las empresas trasnacionales disfrutan reducciones en el pago de sus obligaciones hacendarias y reciben otros incentivos con los impuestos de los residentes de los lugares en que operan, sino que también promueven la privatización de los servicios que anteriormente se consideraban responsabilidad del Gobierno y derecho fundamental del ciudadano (Giroux).

El incremento en la pobreza es ya de por sí un proceso de agresión que genera actos violentos en busca de la supervivencia, como lo señala Pérez-Anzaldo. Los conglomerados de comunicación, sin embargo, tienden a descontextualizar la brutalidad que emerge de los procesos económicos globales e insisten en celebrar la expansión de las redes industriales como si efectivamente ésta extendiera prosperidad y democracia. No es coincidencia: a fin de obtener la aprobación de los sectores sociales para las corporaciones multinacionales se apoyan en los medios de comunicación de los cuales son, con frecuencia, propietarias, argumenta Pérez-Anzaldo.

La amplia red construida por la compañía Disney consiste de 226 estaciones de televisión, 227 estaciones de radio, compañías de música, líneas de cruceros, productoras de cine, editoriales, revistas, estudios de desarrollo de videojuegos, así como fábricas de costura y de juguetes, entre otros negocios (Giroux y Pollack). Como otras transnacionales en Haití y en distintos lugares, Disney ha hecho funcionar sus engranajes para promover y justificar la violencia en Haití a fin de maximizar su inversión en el país caribeño (McBride y Wiseman; Danaher y Mark). El bloque económico y la expulsión de Jean-Bertrand Aristide –presidente democráticamente elegido–, la ocupación militar, así como el financiamiento y la consiguiente supervisión de programas de asistencia han servido de herramientas de control de la población a las empresas

transnacionales y han exacerbado el crimen en Haití, ampliamente televisado en el mundo (Danaher y Mark).

Como lo indica la creación de circunstancias propicias para los actos brutales en Haití, ejecutados tanto por fuerzas militares legitimadas internacionalmente como por civiles, así como la distribución de sus imágenes de conductas crueles, el registro de la violencia no es ya más un llamado a erradicar sus causas, sino que contiene la posibilidad de convertirse en espectáculo comercial para ganancia de los que generan el acto agresivo y su representación. Esto lo afirma Pérez-Anzaldo en su quinto capítulo y análisis de *Casi Divas* (2008) de Issa López: con la globalización se multiplican las locaciones desde donde se visualiza la violencia perpetrada dentro de los sectores sociales con menor control sobre sus propias vidas. Aunque la intención es provocar emociones en los lectores de esas representaciones, de otra manera no se mostrarían sus detalles brutales, los comentaristas anónimos de las noticias (a quienes podemos leer en internet) se horrorizan y dan por cierta la noción de que los ejecutores de la violencia presentan conductas patológicas anormales. Al atribuírseles enfermedades sociales/mentales incurables, los residentes de espacios violentos se convierten en elementos indeseables, superfluos. Tal como lo teoriza John D. Márquez, los residentes de los espacios urbanos en los que prolifera la pobreza y la violencia "[…] se representan como seres humanos que se ven a sí mismos como desechables, mientras que este estado de prescindibilidad (en realidad) un efecto del aparato institucional y discursivo del Estado, que descansa en la producción del gueto (y por extensión de cualquier otro sitio habitado por personas sin poder económico) en un espacio de violencia endémica".[1]

[1] "[…] are represented as human beings who see themselves as expendable, whereas this state of expendability is an effect of institutional and discursive state apparatus, which rests on the production of ghetto as a space of endemic violence" (pp. 627-628).

La relación ciudadano/Estado se percibe en las pantallas pequeñas y grandes como un contrato roto en el cual quien ha fallado en sus obligaciones y conducta, incapaz de escapar de su propio caos y patología, es el criminalizado (pobre). En cambio, el Estado es, en esta lógica mediática, un padre bien intencionado pero fracasado en su estrategia de control: es entonces un Estado fallido. Y, sin embargo, Márquez afirma, el estado de prescindibilidad es creado por las élites y recreado por los medios de comunicación.

Ni el Estado fracasa en los objetivos que se han fijado los grupos de poder que lo componen, ni las víctimas de la violencia –o aquellos que reaccionan a la violencia de Estado con violencia– son una especie de zombis infectados a los que se debe eliminar si se desea salvar el mundo. Tampoco se ven necesariamente a sí mismos como desechables y es posible identificar entre ellos respuestas calculadas para reducir el impacto de la violencia económica y de estado que padecen. Pérez-Anzaldo hace notar la visión optimista de *Casi Divas* (2008), que se inicia con la voluntad de los personajes de dignificar sus experiencias personales y sociales, presentar su propia versión de la historia y desde diferentes perspectivas de género. Lejos de confirmar la noción de que las víctimas de violencia son desechables e incapaces de romper la supuesta cárcel de su cultura de pobreza, la autora enfatiza su lucha por recobrar el control de espacios de seguridad a pesar de los proyectos de Estado que atentan contra la vida de los personajes y sin la protección del aparato gubernamental.

Contra la suposición de que el Estado es un aparato social construido para cuidar del bienestar de todos sus constituyentes, Giorgio Agamben afirma que en las culturas occidentales no tiene el objetivo primordial de resguardar las vidas de los ciudadanos, sino el de ejercer control sobre ellas. El poder del Estado se manifiesta a través de la capacidad de limitar la movilidad y vida de los ciudadanos, así como de manejarlos abrupta/violentamente en

el curso de aplicar leyes o suspenderlas (Agamben). El análisis en el sexto capítulo que Pérez-Anzaldo realiza de *El infierno* (2010), de Luis Estrada, apunta hacia la ausencia del Estado de derecho reflejada en esta obra cinematográfica. Si el humor permite al público enfrentar el espectáculo de la violencia que frecuentemente envuelve a su propia comunidad también es vehículo de reflexión, afirma la investigadora.

El Estado se habilita como soberano a través del marco jurídico que opera en la nación que gobierna; no obstante, tiene el poder de cancelar, por el tiempo que el soberano decida, las mismas leyes que lo sostienen al declarar periodos de emergencia. Estos son estados de excepción en los que los derechos civiles, protectores de la vida, dejan de existir y la violencia de Estado es permisible y, paradójicamente, legítima (Agamben). Así, el cine, al fabricar y distribuir representaciones de violencia y grupos sociales, y al ser propiedad económica y cultural de grupos de poder, se constituye como herramienta de legitimización de la violencia generada por las mismas élites que ejercen control social. La guerra contra el narcotráfico ha contribuido a la suspensión de derechos civiles y humanos en varios países. La actuación de los narcotraficantes apoya la idea de que es necesario que intervenga el Estado violentamente; la violencia del Estado, a su vez, orilla a poblaciones enteras a integrarse al narcotráfico para sobrevivir económicamente y obtener protección en contra del Estado o de otros sectores del narcotráfico. El imperio de la violencia, por lo tanto, beneficia a los narcotraficantes y al Estado, respaldándose en la cultura de la violencia, como afirma la autora en su análisis de *El infierno*.

El cine presenta también, como todo artefacto artístico, la oportunidad de generar cuestionamientos a través de narrativas independientes hacia las élites políticas y económicas. De ahí, concluye Pérez-Anzaldo, el carácter transgresor de *El infierno* y

la posibilidad de generar un cambio en nuestra aceptación de la violencia de Estado, o generada desde la lógica de la explotación económica, como un acontecimiento natural e inevitable.

Con el cine, la crítica literaria es capaz de señalar las tensiones y negociaciones creadas por el deseo de los grupos de poder de mantener la apariencia de gobernar en un Estado de derecho y la necesidad de los subalternos de recobrar el control sobre sus propias vidas aprovechando ese mismo marco legal. Ambas posiciones en esta guerra cultural gramsciana pugnan por sostener o suspender leyes a fin de que sus propias versiones de la historia puedan mostrarse sin restricciones (Gramsci). Los espacios contestatarios en los que la representación de la violencia en el cine marca rutas hacia la justicia social son mínimos, sin embargo. De aquí la importancia del análisis que realiza Guadalupe Pérez-Anzaldo de estas tres obras cinematográficas mexicanas (*Conejo en la luna, Casi divas,* y *El Infierno*).

Son encomiables los esfuerzos de los artistas involucrados en la creación de las tres películas analizadas aquí, tanto como su crítica, ya que Pérez-Anzaldo no se limita a estudiar las tres obras mencionadas, sino que realiza un recuento importante de la trayectoria del cine en México. Entre los procesos importantes que conforman la producción cinematográfica señala los diversos ataques que reciben activistas y creadores independientes en México y que permanecen impunes.

Ejemplo contemporáneo de las dificultades a las que se enfrentan los cineastas independientes son los productores/directores de *Presunto culpable*. La obra de Roberto Hernández y Layda Negrete denuncia las irregularidades y corrupción del sistema jurídico mexicano por las que fue sometido a tortura física y psicológica, e injustamente declarado culpable de asesinato, José Antonio Zúñiga Rodríguez. Layda Negrete y Roberto Hernández fueron sometidos a juicios millonarios que minaron sus recursos financieros y limi-

taron la distribución del documental. Hernández recibió además amenazas anónimas de muerte (Gutiérrez Segura; Gutiérrez). Cuando se teme el juicio del espectador de una determinada narrativa fílmica y se intentan silenciar a sus creadores a través de la violencia, cineastas y críticos practican su profesión con un alto castigo. Es verdad que su labor los hace vulnerables, pero también su labor se convierte en imprescindible para avanzar los procesos democráticos en sociedades en las que priva el terror.

Guadalupe Perez-Anzaldo establece en *El espectáculo de la violencia*... relaciones entre las representaciones fílmicas de violencia y el entorno socioeconómico en el que se originan (producción, propiedad, distribución, representación, consumo y control). Contra la tentación de respaldarse en valores morales absolutos, la autora estudia diferentes instancias de violencia, su preciso contexto histórico en México y su relación con los procesos económicos globales. El lenguaje directo con el que ella nombra el terrorismo empresarial y de Estado, las diferentes formas de violencia, a sus víctimas, así como su representación, añaden otra razón para embarcarse en la lectura de este manuscrito. *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI* es, en suma, una obra importante por su lucidez y por su valiente llamado a reflexionar sobre la posibilidad de crear espacios en los que prive la noción de justicia social y no la fuerza bruta.

Selfa Chew-Smirthart

Referencias

Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. Impreso.

Anderson, Thomas P. *The War of the Dispossessed: Honduras and El Salvador, 1969*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. Impreso.

Calderón, Verónica. "Un País Hundido En La Violencia". *El País*, 15 de febrero de 2012. Impreso.

Danaher, Kevin, y Mark, Jason. *Insurrection: Citizen Challenge to Corporate Power*. Nueva York: Routledge, 2003. Impreso.

Gerbner, George, Mowlana, Hamid, y Schiller, Herbert I., eds. *Invisible Crises:What Conglomerate Control of Media Means for America*. Boulder: Westview Press, 1996. Impreso.

Giroux, Henry A. "How Disney Magic and the Corporate Media Shape Youth Identity in the Digital Age". *Truthout* . Web. 21 de agosto de 2011.

Giroux, Henry A., y Pollack, Grace. *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Rowman and Littlefield Publishers, 2010. Impreso.

Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. Vol. 1. Nueva York: Columbia University Press, 1992. Impreso.

Gutiérrez Segura, Eduardo. "Denuncia director de *Presunto culpable* amenaza de muerte". *Milenio,* 11 de septiembre de 2013. Impreso.

Gutiérrez, Vicente. "Es una victoria para la libertad de expresión y el periodismo: Layda Negrete". *El Economista,*30 de enero de 2014. Impreso.

Márquez, John D. *Genocidal Democracy. Neoliberalism, Mass Incarceration, and the Politics of Urban Gun Violence*. Routledge (inédito).

———. "The Black Mohicans: Representations of Everyday Violence in Postracial Urban America". *American Quarterly* 64.3 (2012): 625-51. Impreso.

Martinez, Michael, Yan, Holly, y Shoichet, Catherine E. "Growing Protests over Where to Shelter Immigrant Children Hits Arizona". *CNN*, 15 de julio de 2014. Impreso.

McBride, Stephen, y Wiseman, John, eds. *Globalization and Its Discontents*. Basingstoke: McMillan, 2000. Impreso.

Organización de las Naciones Unidas (ONU). *Global Study on Homicide*. Viena: United Nations Office on Drugs and Crime, 2014. Impreso.

Introducción

La práctica de la violencia, como toda
acción, cambia al mundo, pero el cambio
más probable es que sea hacia un mundo
mucho más violento.[1]

Hannah Arendt
On Violence[2]

La violencia es una de las manifestaciones más deshumanizadoras que está orientada al autoexterminio de los propios ejecutantes: los seres humanos; de ahí que este fenómeno social

[1] Todas las traducciones de las citas en inglés son de la autora. A partir de aquí las citas traducidas formarán parte del texto regular y aquéllas en su idioma original aparecerán en notas de pie de página.

[2] "The practice of violence, like all action, changes the world, but the most probable change is to a more violent world" (Arendt, *On Violence* 80).

haya sido estudiado y teorizado desde diferentes enfoques y disímbolas disciplinas. Las causas y manifestaciones de la violencia son altamente complejas; sus flagelos siguen siendo debatidos y cuestionados ampliamente, como lo muestran los diferentes artículos y libros dedicados específicamente a dicho tema.

La resonante constatación histórica provocada ante la hecatombe dejada por la violencia a lo largo de todo el siglo XX ha rebasado con creces las ocurridas en los siglos anteriores, según lo advierten varios especialistas (Lorey y Beezley, 2002; Mazower, 2002; Subirats, 2006; Magnani, 2011, entre otros), quienes coinciden en señalar que los avances científicos, industriales y tecnológicos de la modernidad no cumplieron la función para la que supuestamente fueron creados. Es innegable que el siglo XX estuvo plagado de hechos sangrientos, conflagraciones brutales, inconcebibles genocidios, incontables guerras (entre las que sobresalen las dos guerras mundiales y esa otra llamada la Guerra Fría), así como los múltiples crímenes de lesa humanidad perpetrados por el Estado en contra de su misma población que se independizaba, que se liberaba; como consecuencia brutal de las dictaduras, guerras sucias, guerrillas y contraguerrillas en todo el planeta, la violencia seguía. No se le pudo erradicar, por el contrario, dichos avances tecnológicos acogidos por los países hegemónicos sirvieron para exterminar más eficientemente a la mayor cantidad de gente posible con el menor esfuerzo.

La industria bélica, por citar uno de los casos y abusos, se ha beneficiado ampliamente de esa tecnología y de la aplicación de la ciencia para encontrar maneras más rápidas, más efectivas y más mortíferas para destruir al adversario o enemigo; esto puede constatarse con la ilimitada producción de arsenales militares cada vez más sofisticados. Las armas así construidas son tan letales, y con los mayores adelantos tecnológicos, que han dejado una irreversible huella perenne y dañina en el ecosistema que deteriora cada vez

más el modo de vida de los seres humanos. La violencia existe, persiste y se manifiesta en todos los lugares y en el instante menos esperado. A pesar de que hubo quienes pensaron que la violenta historia vivida en el siglo pasado había dejado lecciones tan fuertes y esclarecedoras que no se repetirían tales eventos trágicos y que, por fin, se llegaría al final glorioso de la historia humana pacificada a partir de la caída del Muro de Berlín, nada de eso pasó ni ocurrió así. El mundo entero sigue en crisis y la violencia, desafortunadamente como en el pasado, en su apogeo.

Con el advenimiento del siglo XXI la violencia no disminuyó, sino que se ha recrudecido y extendido en el planeta. En esta década ha habido un incremento general en la escalada de guerras, las llamadas "limpiezas étnicas", los desplazamientos forzados, las recurrentes violaciones colectivas en contra de las mujeres, la trata de éstas y los crímenes masivos fomentados por la exacerbación de los nacionalismos y fundamentalismos religiosos**,** entre muchas otras acciones violentas. La entrada al nuevo milenio no podía haber sido más desalentadora y espantosa. Con los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos –actos social y éticamente condenados por la comunidad internacional– se inaugura un nuevo orden mundial en el que el terror se instaura con la intención de diezmar el poderío militar y económico de los países desarrollados. En respuesta, estos últimos refuerzan lo que Jock Young ha definido como terrorismo antiterrorismo, puesto que "A decir verdad hay muy poca diferencia entre un conflicto bélico normal y el terrorismo, excepto por el nivel de poder y legitimidad usados a conveniencia por los agentes gubernamentales con el fin de desacreditar a sus adversarios con menor capacidad de respuesta o poderío: lo preocupante es que esa diferencia imaginaria es la que se usa para justificar el uso 'normal' de la guerra"[3] (151).

[3] "The truth is that there is little to objectively distinguish between normal warfare and terrorism except for the level of power and legitimacy which state agents have over their

Es decir, el uso de la fuerza militar, bautizada como "Guerra contra el terrorismo", se dirige indiscriminadamente en contra de la población civil, que pasa a engrosar los números de lo que se ha denominado "daños colaterales"; dichos actos bélicos son legitimados y justificados con discursos oficiales en los que se minimiza o invisibiliza el número de muertos aduciendo el uso de escudos humanos por parte de los terroristas. Asimismo, se elimina cualquier intercambio de acusaciones y se cancelan las libertades de una población que es ignorada y alienada sin reservas de ninguna índole, puesto que el control de la información y comunicación se maneja según convenga a las fuerzas en pugna, sin tomar en cuenta a la población afectada.

La diferencia principal entre los conflictos armados del siglo anterior y los que predominan en el presente estriba en que, en el contexto cultural y económicamente globalizado del mundo actual, el enemigo ya no es fácilmente discernible ni tampoco se restringe a los límites geográficos de determinado Estado-nación, sino que se ramifica en las diversas regiones del planeta al tiempo que se diversifican sus formas de propagar la violencia. De tal manera que

> El "orden" mundial que inaugura este siglo XXI no dispensa la presencia de la violencia, lo nuevo es que ella se organiza en otra forma distinta al del monopolio que la confinaba a los límites de los territorios nacionales. En este sentido las fronteras de los países, la separación entre "interno" y "externo", "nosotros" y "ellos", se diluye. Quedó clara la dificultad de designar a un enemigo sin rostro, sin territorio, de detectar el centro de operaciones que desencadenó la acción militar. No hay centro, existe apenas la intención violenta amparada por una red discontinua que le otorga sustento material (Ortiz 50).

---

less powerful opponents: the worry is that it is the imaginary difference that is used to justify 'normal' warfare" (151).

La violencia desatada a partir de tales eventos paradigmáticos, por consiguiente, se ha hecho aún más compleja y letal, puesto que se han resquebrajado los acuerdos internacionales firmados después de la Segunda Guerra Mundial, con los cuales se buscaba garantizar la protección de los derechos humanos en épocas de conflictos armados. Así, se ha legitimado la tortura y se han suprimido las garantías individuales al mismo tiempo que se han intensificado los debates sobre la justificación o no del uso de la fuerza para "prevenir" futuros ataques terroristas e imponer, al precio que sea, una paz que cada vez está más lejos de lograrse. La industria armamentista, cuyo principal objetivo es salvaguardar sus propios intereses financieros, sigue promoviendo la violencia como parte intrínseca de las relaciones humanas en su conjunto hasta el punto de normalizarla o banalizarla, en alusión a la denominación ya clásica que Hannah Arendt[4] hiciera para explicar de qué manera los hechos más inhumanos pueden ser convertidos en algo rutinario, común, banal.

Todo este breve recuento/escenario histórico sirve para remarcar los efectos devastadores que se contemplan al interior de las sociedades actuales. En el caso específico de México, la banalización del mal ha sido persistente a lo largo de su historia. A pesar de todos los años que han transcurrido después de haber concluido la Revolución Mexicana (1910-1920), las cifras sobre las pérdidas humanas no se han podido determinar con exactitud y oscilan entre casi dos millones y tres millones y medio de muertes. La violencia de Estado se ha hecho presente en dicho devenir histórico, pero se hizo más evidente y tuvo mayores repercusiones internacionales

[4] Al analizar los actos de tortura y exterminio sistemático de judíos cometidos de forma rutinaria e insensible por los nazis –los cuales fueron avalados por la normatividad del Estado criminal durante la Segunda Guerra Mundial–, Arendt acuñó la frase "banalización del mal". Ella reflexiona sobre el tema argumentando que "lo que para Eichmann constituía un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos, para los judíos representaba el fin del mundo, literalmente" (*Eichmann* 93).

después del genocidio ocurrido el 2 de octubre de 1968, no obstante el férreo control mediático para ocultar los hechos. Quizá son menos conocidos a nivel global eventos letales como el "Halconazo" del Jueves de Corpus de 1971 –cuando varios estudiantes y distintos manifestantes fueron masacrados en la ciudad de México a manos de grupos de choque formado por militares–, así como la Guerra Sucia ocurrida entre 1969 y 1979;[5] pero sus efectos devastadores en el país continúan teniendo repercusiones hasta la actualidad. El miedo a la represión política, sin embargo, no impidió que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) hiciera su aparición en 1994 para contrarrestar la economía neoliberal implementada por un gobierno incapaz de validar las justas demandas de las comunidades indígenas en rebeldía.

El epítome de la violencia en el México contemporáneo lo constituye, sin lugar a dudas, la guerra contra el narcotráfico implementada por el expresidente Felipe del Sagrado Corazón de Jesús Calderón Hinojosa (2006-2012) en 2006, la cual dejó, al terminar su sexenio, más de 100 mil ejecutados, 344,230 víctimas indirectas[6] y más de 26 mil desaparecidos. El flujo constante de armamento por las porosas fronteras del país azteca ha beneficiado económica-

[5] La Comisión de la Verdad en el estado de Guerrero (Comverdad) hasta ahora "ha documentado 230 desapariciones forzadas (206 hombres, 15 mujeres y nueve menores de edad), así como 24 ejecuciones sumarias y dos violaciones, entre ellas la de una menor" (E. Flores 1). Cabe señalar que dichas cifras son preliminares y podrían distar mucho de lo que esta comisión logre documentar, porque una guerra sucia necesariamente implica el ocultamiento de evidencias incriminatorias en contra del perpetrador, en este caso, el Estado mexicano.

[6] Cifras proporcionadas por el Centro de Análisis de Políticas Públicas de México; dicha ONG también asegura que los ejecutados fueron, en su mayoría, hombres "con un rango de edad de los 25 a 34 años con poca o nula escolaridad" (E. Flores 1). El número de muertos en este sexenio varía dependiendo de la fuente que se consulte; por ejemplo, la codirectora del semanario *Zeta*, Adela Navarro Bello, le aseguró en entrevista a la periodista Carmen Aristegui que "la administración calderonista sólo reconoció oficialmente 63 mil 786 decesos producto de la guerra contra las drogas, pero que, de acuerdo al recuento periodístico de este semanario, fueron 83,191 los asesinatos relacionados con el narcotráfico" (E. Flores 1).

mente y empoderado no sólo a los cárteles mexicanos –los cuales han establecido un narco-Estado, o bien, un Estado fallido–, sino también a la influyente industria bélica de su vecino del norte y a los socios en los diferentes órdenes económico, político y social. La capacidad de aniquilación de los cárteles mexicanos es percibida a través de la habitual exposición en lugares públicos de numerosos cadáveres desollados y descabezados (en su mayoría de varones jóvenes) con señales de haber sido salvajemente torturados antes de morir; dicha exposición, a su vez, ha sobrepasado la capacidad de asombro de los habitantes, expuestos diariamente a esos y otros innumerables actos brutales e inhumanos. Se ha vuelto común para los mexicanos ver a las fuerzas armadas recorriendo las calles de ciudades y provincias, resguardando edificios gubernamentales y deteniendo vehículos para inspeccionarlos en los retenes colocados para dicho fin, sin que hasta ahora dichas medidas hayan por lo menos disminuido la capacidad del crimen organizado para controlar gran parte del territorio nacional. Desafortunadamente, en la actualidad no han cesado los cruentos espectáculos de muerte, desesperación y horror para sus millones de pobladores. La desolación y el desamparo en el que se hallan se intensifican al no haber respuesta por parte de las élites y poderes gobernantes que presencian inmutables el genocidio nacional. Las llamadas fuerzas del orden federal y estatal han sido superadas y ni su presencia en el territorio nacional ha detenido la violencia ni el horror que padece la sociedad entera. Esta situación extrema que vive México y su representación en la cinematografía mexicana del siglo XXI es, precisamente, el enfoque de este estudio.

Aunque la presente investigación está delimitada a partir de la presidencia de Carlos Salinas hasta llegar al término del mandato ejecutivo de Felipe Calderón Hinojosa –debido a que ese es el contexto histórico en el que se desarrollan las historias fílmicas aquí analizadas–, se hace necesario ampliar los márgenes de significación para abarcar los hechos que antecedieron y prosiguieron

ese lapso de tiempo, puesto que de esa forma se demuestra la continuidad y permanencia de la violencia en el devenir histórico de México. Esta cruda realidad, sin embargo, se ha mantenido en su mayor parte oculta a la prensa y a la opinión pública tanto nacional como extranjera gracias a los mecanismos usados por el Estado mexicano para manipular y silenciar la información que se vierte mediáticamente y, como lo afirma Sergio Aguayo Quezada,[7] a la colaboración y protección que Estados Unidos le ha brindado a ese régimen autoritario acostumbrado a practicar múltiples violaciones a los derechos humanos (34), sin ser nunca enjuiciado por su labor criminal.

El mayor problema para los ciudadanos mexicanos gravita en que, a pesar de que en estos últimos años la violencia que afecta todos los días sus vidas se ha magnificado y multidimensionado, es excluida de los medios masivos (como es el caso de la escapista historia representada en la internacionalmente exitosa película *No se aceptan devoluciones*/*Instructions Not Included* [Eugenio Derbez, 2013]), o bien, es expuesta como un espectáculo hilarante y trivial (sirva de ejemplo la cinta *Matando Cabos* [Alejandro Lozano, 2004]). Esa es una de las preocupaciones que muestran los socialmente comprometidos directores cinematográficos estudiados en esta investigación: Jorge Ramírez Suárez, Issa López y Luis Estrada; por eso están interesados en realizar discursos contestatarios que pongan de relieve la situación de inseguridad que se vive en el país, ocasionada por la ostentosa ignominia y corrupción de las oligarquías priista y panista, enquistadas ambas

[7] Es importante advertir que Sergio Aguayo Quezada escribió su ensayo "The 'External Factor' " un mes después de que Vicente Fox Quesada (del PAN) fuera nombrado presidente electo en el año 2000 y terminara la hegemonía de más de 70 años del PRI. Sin embargo, sus observaciones siguen siendo válidas, máxime cuando el autodenominado "Nuevo PRI" ha retomado el dominio político a partir de 2012 y, como se intenta demostrar en este estudio, han prevalecido en México las prácticas antidemocráticas, entre las que destacan las elecciones fraudulentas y la represión social.

en el poder. Al mismo tiempo, estos cineastas intentan concientizar –mediante las distintas historias proyectadas en la pantalla– a un público cada vez más apático e insensible. En ese sentido, el cine con fines utilitarios, que tan bien ha servido a los intereses de la oligarquía en el poder, adquiriría una nueva significación al intentar dichos cineastas revertir los imaginarios colectivos generados y propagados por él.

El propósito de este trabajo de investigación, por consiguiente, es analizar la violencia que se representa en tres de los largometrajes mexicanos realizados en la última década: *Conejo en la luna* (2004), de Jorge Ramírez Suárez, *Casi divas* (2008), de Issa López, y *El infierno* (2010), de Luis Estrada. Este enfoque sobre la irracionalidad tiene un carácter interdisciplinario, dado que se han utilizado aspectos teóricos sobre los estudios enfocados a la paz, la sociología, la psicología, la antropología y la filosofía. De entre las múltiples conceptualizaciones teóricas que han servido de base para este estudio de los largometrajes mexicanos ya referidos se encuentran las realizadas por pensadores, escritores y críticos tan diversos como Johan Galtung, Hannah Arendt, Lorenzo Magnani, Michel Foucault, Judith Butler, Susan Sontag, Edward Said y Abelardo Villegas.

En el primer capítulo se hace un breve recorrido por la historia de México, subrayando la recurrencia de los eventos violentos que han servido como sustento axiomático para la construcción estética e ideológica de la nación mexicana. Desde los sacrificios humanos que practicaban las tribus indígenas mesoamericanas hasta los innumerables actos de brutalidad ejecutados por los peninsulares durante los más de tres siglos de dominio colonizador, la sangre impregnó el suelo que hasta la actualidad sigue tiñéndose de rojo. Por esa razón no es casual que, en el proceso de formación del imaginario colectivo de la nación emergente, las prácticas rituales conmemorativas (en referencia a los artefactos culturales de la "comunidad imaginada" analizada por Benedict

Anderson)[8] que en México se adoptaron estuvieran peculiarmente asociadas con el combate: su himno nacional es una consigna en exceso beligerante y su bandera reproduce de manera llamativa el color púrpura de la sangre. La Revolución Mexicana (1910-1920) había sido considerada, hasta hace ocho años, el pináculo de la violencia fratricida en el devenir histórico del país; sin embargo, la estrategia armamentista desplegada por Felipe Calderón a partir del 2006 –la cual ha tenido continuidad en la presente administración de Enrique Peña Nieto– se ha constituido en la suma de la bestialidad o, lo que es lo mismo, el colapso de la racionalidad que rebasa lo acontecido en el periodo revolucionario.

En el segundo capítulo se analiza la representación estética de la violencia en el cine mexicano y la implementación de la censura como estrategias utilizadas por los grupos hegemónicos, en contubernio con el Estado, para enunciar/proyectar esa "comunidad imaginada" acorde con su acomodaticia ideología nacionalista. Así, llama la atención el que los distintos presidentes hayan promovido la (re)creación de la crueldad en la pantalla con la idea de conmemorar el aniversario de la Independencia de México en 1810 y, posteriormente, el inicio de la Revolución Mexicana: el dictador Porfirio Díaz celebró el Centenario de la Independencia con dos películas, una sobre la Conquista y la otra sobre la gesta libertaria; el presidente priista Adolfo López Mateos también conmemoró los 50 años de la Revolución con películas sobre el tema; paradójicamente, la mejor realizada de todas, *La sombra del*

[8] Benedict Anderson acuñó el concepto de "nación imaginada" al definir la nación de la siguiente manera: "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (23). De acuerdo con estas observaciones de Anderson, la nación es, por tanto, un constructo social que se crea a partir de símbolos y artefactos. En adelante se usará el entrecomillado para aludir a dicho concepto de Anderson.

caudillo (Julio Bracho, 1960), fue sancionada por exhibir el alto grado de corrupción e impunidad con que gobiernan los políticos/militares mexicanos; del mismo modo, Felipe Calderón se propuso venerar la violencia emanada de las guerras independentistas y de la revuelta social de 1910 gastando cientos de millones de pesos con el objetivo de distraer la atención colectiva del conflicto armado fuera de control que él mismo inició. Contrario a los deseos de Calderón, Luis Estrada se atrevió a transgredir el control oficial al filmar *El infierno* (2010), película en la que enfáticamente se asevera que en ese cruel contexto histórico no había "nada que celebrar", puesto que el territorio mexicano se había convertido en un río de sangre.

En el tercer capítulo se explora una plétora de aproximaciones al estudio de la violencia. Con ese fin, se hace una minuciosa exposición sobre pluralidad de nociones de la crueldad humana que intentan explicar sus causas, efectos, ramificaciones y manifestaciones, considerando que éstas son muy complejas y plurisignificativas. En ese sentido, es problemático intentar definirla limitándose sólo a ciertos aspectos latentes u obvios en la sociedad y excluyendo otros igualmente válidos. Por ejemplo, con frecuencia se tipifica la violencia a partir de sus efectos visibles y materiales, que incluyen actos donde la laceración corporal o el asesinato son gráficamente evidentes, como pueden ser los genocidios, las violaciones sexuales, la tortura, la guerra, los actos terroristas, etcétera, dejando fuera aquélla perpetrada de manera menos directa. No sólo se pasa por alto el contexto específico en el que se produce cada uno de los actos violentos y agresivos en determinada sociedad, sino que además se pretende ignorar que la irracionalidad forma parte de un entramado sociocultural, político y económico a partir del cual ésta se representa, genera, niega, manipula, conceptualiza y refuerza; es decir, la violencia es también un constructo social que sobrepasa las fronteras físicas, simbólicas y geográficas y cuyos efectos

se dejan sentir no solamente a nivel individual sino, sobre todo, a nivel colectivo.

Por lo que respecta al cuarto capítulo, se analiza la película *Conejo en la luna* a partir de su enfoque en la violencia de Estado implementada por el uso indiscriminado de la tecnología moderna para espiar y someter a los vulnerables habitantes del México contemporáneo. En ella se muestra la corrupción de los funcionarios públicos que, en connivencia con el crimen organizado, adquiere nuevas dimensiones y alcances cuando se les (re)presenta como una poderosa mafia transnacional que controla tanto a las instituciones financieras como a las autoridades extranjeras, específicamente las inglesas y suizas. La fría meticulosidad con la que corrompen, secuestran, violan y asesinan las élites que dirigen la política y la economía global se pone al descubierto cuando un matrimonio interracial arriesga su propia integridad física buscando ser exonerados de una injusta e ilegal acusación en su contra. La idea que se plantea al final es que la verdad es un concepto fácilmente manipulable y transitorio, favorable únicamente para quienes detentan el poder económico y financiero en el mundo porque son dichos grupos los que propician y perpetúan la violencia estructural y normativa que les permite conservar su posición hegemónica.

La única película dirigida por una mujer incluida en este estudio, *Casi divas*, se analiza en el capítulo quinto. Su mensaje principal es la denuncia de la violencia de género –física, psicológica y estructural– que sufre la mujer mexicana y que, de forma regular, se (re)produce en los medios masivos de comunicación. Lo que más resalta es el uso del melodrama para llamar la atención de los espectadores jóvenes de clase media, quienes tienen el poder de subvertir los parámetros culturales que fomentan la subyugación de la mujer en la sociedad patriarcal mexicana. Subrepticiamente, esta propuesta crítica también se dirige a las autoridades para exigirles resolver distintos problemas, entre los que se encuentran: a) los numerosos feminicidios, violaciones y desapariciones de las

mujeres en el país; b) el racismo y la discriminación en contra de las mujeres indígenas y su exclusión tanto física como simbólica en la construcción de la nación mexicana; c) la discriminación e invisibilización de las mujeres homosexuales, transexuales y bisexuales en la sociedad mexicana; d) la discriminación de la mujer por cuestiones de edad; y e) la modelización y el control mediáticos sobre el cuerpo femenino, los cuales conducen a desórdenes alimenticios como la anorexia y la bulimia.

Para finalizar, en el sexto capítulo se incorpora el film *El infierno* porque en él se (re)crea la brutalidad extrema que afecta a los mexicanos en general a partir del inicio de la guerra contra el narcotráfico iniciada por Felipe Calderón. Las imágenes desoladoras que se proyectan en la pantalla transmiten un mensaje teñido de características naturalistas al aludir a ese decadente futuro que les espera a los habitantes de un México dominado por los cárteles de la droga. Al mostrar esta guerra fratricida y sus efectos se está acusando tanto a las autoridades panistas como a los líderes religiosos de ser los causantes de la crisis moral que ha conllevado al colapso del orden social y a la falta de legitimidad de las instituciones que gobiernan el país. El mensaje de esta historia fílmica va dirigido al espectador joven que se debate entre aferrarse a la nula esperanza de salir de la pobreza o buscar una estabilidad económica al formar parte de alguno de los grupos de la delincuencia organizada que operan impunemente en el territorio nacional. Así se explica el que Estrada haya elegido promocionar su cinta, en un momento de efervescencia optimista del discurso oficial con motivo del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, con esa peculiar frase que constata acertadamente que en el derruido México actual no hay “Nada que festejar”.

I
La violencia en la historia de México

¿Se puede llamar democrático a un régimen
en cuya cúspide reina el misterio y en que la verdad
es patrimonio de unos cuantos iniciados
que cuando hablan es como por enigmas?
¿Puede existir una participación en la vida política
ya no digamos de una mayoría que carece
de formación, sino tampoco de una minoría
que carece totalmente de información?

Rosario Castellanos
"Carta a los Reyes Magos"[1]

[1] Este ensayo de Rosario Castellanos fue recopilado por Andrea H. Reyes y es reproducido en su libro *Recuerdo, Recordemos. Ética y política en Rosario Castellanos* (129-130).

En el caso particular de México, la violencia ha formado parte indeleble de su devenir histórico. Aun antes de que los conquistadores españoles llegaran con "la espada y la cruz" a imponer una nueva estructura sociopolítica, ya se derramaba sangre en las piedras colocadas para los sacrificios humanos, ritos y ceremonias religiosas practicados por las diferentes civilizaciones que poblaban los extensos y diversos territorios de lo que Paul Kirchhoff denominó Mesoamérica. Ésta abarcaba una zona muy extensa que cubría gran parte de lo que ahora es el territorio de México hasta llegar a la zona centroamericana. De entre estas civilizaciones, tlaxcaltecas, tarascos, olmecas, mayas y aztecas se distinguían por su propensión bélica y deseos de dominio de amplias zonas geográficas, incluyendo lo que hoy se conoce como Estados Unidos Mexicanos. En especial, el imperio azteca impuso prácticas rituales y ceremonias guerreras como las llamadas Guerras Floridas, en las que uno de los propósitos era la captura de guerreros enemigos para poder sacrificarlos a los dioses, además de imponer tributos y obligaciones sobre las demás civilizaciones que habían sido derrotadas por los ejércitos nahuas del altiplano. Por esa razón sus enemigos indígenas, cansados de los abusos y de los agobiantes tributos al imperio náhuatl, no dudaron en aliarse con el ambicioso conquistador español para derrocar el inmenso poderío azteca, al que sometieron a costa de un prolongado baño de sangre y de un cerco despiadado sobre la gran ciudad de Tenochtitlán. La mujer indígena, en especial, sufrió la violación perpetrada por el conquistador español, que se convirtió en el símbolo del dominio del hombre blanco.

A la caída del imperio azteca, el racismo y xenofobia en contra de los indígenas y mestizos produjo una enorme cantidad de muertes y marcó aún más los efectos genocidas de los nuevos dominadores españoles. Los subsecuentes años de la Colonia se distinguieron por el aniquilamiento, sometimiento y esclavización de los pobladores autóctonos, así como por el continuo fluir de riquezas propiamente americanas hacia tierras europeas, puesto que

al envío de seres humanos, plata, oro y los demás minerales preciosos se incorporó el de los productos del campo, los alimentos, semillas y frutos que cambiaron la faz del mundo y la alimentación de los seres humanos. La rapiña y expoliación de todos los recursos naturales y de la explotación de la mano de obra de los indígenas y esclavos negros son testimonios de la inclemente violencia en las ciudades y campos de la Nueva España. La imposición de un sistema de gobierno centralizado que privilegiaba por completo a los descendientes de los españoles creó las condiciones sociales y las ominosas clasificaciones sociales y de castas que permitirían el abuso institucionalizado y, por ende, social en contra de las consideradas razas "inferiores" y de los pobladores sometidos.

Luego de tres siglos de penurias, avatares y desastres tanto en lo económico como en lo político y social por las sucesivas fallidas y negligentes administraciones del virreinato, la población duramente sometida comenzó a despertar. Las revueltas y ataques a lo largo de la Colonia –como la guerra del Miztón o Mixtón (1540-1541), donde los indígenas de la Nueva Galicia se sublevaron en contra de las atrocidades cometidas por el conquistador de Jalisco, Nuño de Guzmán (Kirkwood 62)– empezaron a ser cada vez más intensos y con mayores alcances, algo que negaban las élites española y criolla. De manera un tanto paradójica, las guerras independentistas que comenzaron en 1810 en el continente americano no fueron dirigidas por quienes se encontraban en la escala social más baja –indígenas, afrodescendientes y mestizos–, sino por los mismos criollos insertos en la sociedad novohispana que buscaban una oportunidad para desprenderse del yugo de una Corona que se encontraba en otro continente y en exilio obligado por las huestes napoleónicas. En la todavía llamada Nueva España, las luchas intestinas por el poder se extendieron aun después de lograda la emancipación de España en 1821. Las intensas diferencias ideológicas y la prevalencia de las mismas oligarquías y cotos de los poderes en la nación emergente llamada México provocaron el debilitamiento del poder político

y el fracaso de unificación en una sola nación libre y soberana. A lo largo de todo el siglo XIX las principales fuerzas en conflicto, los conservadores y los liberales, dejarían las secuelas del odio, destrucción y muerte en todo México. La Guerra de Reforma (1858-1851), por ejemplo, demostró que los aliados conservadores, la Iglesia católica y el Ejército no estaban dispuestos a aceptar pacíficamente las leyes emanadas de la Constitución de 1857, proclamada por el líder liberal Benito Juárez. Las luchas campesinas y los levantamientos sociales urbanos complementarían un siglo XIX violento y depredador.

La decisión de Estados Unidos de invadir a su vecino del sur en 1846 para apropiarse de más de la mitad del territorio mexicano –dispensando su acción como parte de un proyecto expansionista conocido como Destino Manifiesto– significó una hecatombe en la historia de la entonces incipiente nación mexicana, que aún luchaba por constituirse y desarrollarse económicamente con el fin de lograr el progreso social tan anhelado. La violencia de la guerra México-Estados Unidos (1846-1848) terminó con la firma de los tratados de Guadalupe Hidalgo y con el despojo territorial del país vencido. Los efectos de esas acciones bélicas en la fragmentada nación dejarían una exacerbación de las divisiones internas y, por consiguiente, las cruentas guerras fratricidas continuarían a causa de los despojos, robos y asesinatos promovidos por los distintos grupos de poder.

Al desastre mexicano de 1848, y en emulación de las ambiciones imperialistas de Agustín de Iturbide, se agregaría el desastre francés y la imposición de Maximiliano de Habsburgo como el segundo intento de convertir a México en un imperio europeo. Por su parte, el presidente indígena zapoteca, Benito Juárez García, que –en oposición a los intereses de los latifundistas, militares e Iglesia católica– había promulgado en la Constitución de 1857 las Leyes de Reforma, fue desconocido por los conservadores mexicanos. El imperio de Maximiliano de Habsburgo duró escasos tres años, de

1864 a 1867, en los que se evidenció la nula disposición de esas jerarquías conservadoras por avalar las reformas estructurales, lo que diezmaría su poder económico y político. En consecuencia, además de todo ese acoso, golpeteo y saqueo extranjero sobre la dividida y ensangrentada nación mexicana, se sumaron las luchas intestinas y la violencia ejercida por los caciques a lo largo y ancho del país, quienes anhelaban encumbrarse y detentar el poder, tal y como lo afirma Daniel Cosío Villegas:

> Las continuas guerras civiles y extranjeras en que la nación vivió hasta 1857 crearon en el mexicano una actitud de intolerancia que llegaba al extremo de creer que las disputas políticas no podían resolverse sin la eliminación física del adversario, sea tendiéndolo en el campo de batalla, sea desterrándolo en el extranjero. Y las dos últimas, las guerras de Reforma y del Imperio, dejaron una generosa cosecha de "héroes" que reclamaban al gobierno y a la sociedad misma poder, riquezas y honores como compensación a lo que ellos consideraban eminentísimos servicios prestados a la patria (122-123).

Benito Juárez García, en particular, se destacaría como un reformador que no solamente disminuyó considerablemente los privilegios de las fuerzas conservadoras en aras de la implementación de un sistema federal y capitalista, sino que inclusive afectó las escasas prerrogativas que hasta entonces habían mantenido las comunidades indígenas. De hecho, sus reformas "fueron muy devastadoras para los campesinos indígenas. La legislación que pretendía promover el capitalismo agrario no sólo forzaba a la Iglesia a vender sus vastas extensiones de tierra, sino que también obligó a los indígenas a deshacerse de sus tierras comunales [o ejidos]"[2] (Handelman 29).

[2] "were very injurious to the Indian peasantry. Legislation designed to promote agrarian capitalism not only mandated the sale of church land, but undermined communal land ownership by Indian villages as well" (Handelman 29).

Los beneficiarios de esta venta de largas extensiones de tierra fueron únicamente aquellos que contaban con el poder económico para poder adquirirlas, por lo que los indígenas fueron prácticamente despojados de sus propiedades comunales sin siquiera poder aspirar a comprarlas. Paradójicamente, el único presidente indígena que el país ha tenido dictaminaría la prolongación del sometimiento de los grupos indígenas.

A la muerte de Benito Juárez García, Porfirio Díaz Mori, otro general de ascendencia mixteca, llevaría al país a una dictadura brutal durante más de tres décadas. Entre 1876 y 1910 los métodos de control del dictador Díaz hablaron por sí mismos y se ejemplificaron en su frase favorita: "Mátenlos en caliente". Bajo sus órdenes, los abusos y represión en contra de una mayoría iletrada, en especial en contra de los indígenas y los obreros, fueron muy frecuentes, lo que provocó el éxodo hacia Estados Unidos de sus más acérrimos críticos, como los hermanos Flores Magón. Se hace también imprescindible resaltar que durante la dictadura porfirista la esclavitud de los indígenas yaquis, mayos y mayas fue avalada por el mismo gobierno federal que, en contubernio con los llamados reyes del henequén, recibió extraordinarias ganancias económicas. La hipocresía de Díaz y de sus aliados capitalistas/esclavistas sería exhibida en toda su magnitud con la publicación del libro *México bárbaro*, de John Kenneth Turner, quien había sido testigo presencial de las condiciones infrahumanas en que vivían sumergidos los indígenas del norte de México y los de la tierra del Mayab. Para disfrazar la esclavitud que practicaban, así como para evitarse cualquier conflicto ocasionado por la inconstitucionalidad de ésta, los reyes del henequén simplemente le modificaron el nombre a "servicio forzoso por deudas" (Turner 11).

Con tanta violencia oficial desatada en todo el territorio nacional, las protestas y levantamientos en busca de justicia social se verían intensificados. Las huelgas de la mina de cobre, propiedad de un ciudadano estadounidense en Cananea, Sonora (1906), y de las fábricas textiles de Río Blanco, en Veracruz (1907), son dos

ejemplos emblemáticos del descontento social que provocaron los constantes abusos de poder por parte de Díaz y su complicidad con las empresas transnacionales, que acumularon una gran riqueza gracias a la explotación de los trabajadores mexicanos. Fue precisamente en este periodo autoritario de Díaz cuando se consolidaron las bases estructurales que les permitirían a los grupos hegemónicos de ambos lados de la frontera norte enriquecerse desmedidamente a costa del trabajo forzado de los grupos marginales en el país. A ese respecto resulta reveladora la aguda crítica que John Kenneth Turner lanzara en contra de esa alianza, visualizando sus motivaciones y alcances de la siguiente manera:

> Los capitalistas norteamericanos apoyan a Díaz porque esperan que mantenga siempre barata la mano de obra mexicana, y que la oferta de ésta los ayude a romper la espina dorsal de las organizaciones obreras de los Estados Unidos, ya sea mediante la transferencia de parte de su capital a México o mediante la importación de trabajadores mexicanos a los Estados Unidos (179).

Después de tantas vejaciones sufridas por las clases marginales sucedió lo que pocos creían posible: que el México naciente se convirtiera en el escenario de la primera confrontación social mundial (no burguesa) del siglo XX: la Revolución Mexicana, gestada a partir del 20 de noviembre de 1910. Ese estallido de la violencia, que asombraría al mundo por sus millones de muertos, surgió a consecuencia de los continuos atropellos, robos y saqueos en detrimento (todavía más) del nivel de vida de una población condenada durante siglos a la pobreza. Guiada por líderes que tenían variados motivos para sublevarse, mucha gente se levantó en armas y de nuevo la violencia marcaría el rumbo de un país durante una década. En los años que van de 1910 a 1920 no sólo se inundaron de cadáveres de combatientes (y de inocentes) ejecutados los campos y ciudades mexicanas, sino que también era común ver

cuerpos inermes colgando de los árboles por doquier. Ese macabro espectáculo, así como el desgaste físico y emocional de parte tanto de los combatientes como de la población en general terminaron por aniquilar la esperanza de conseguir ese cambio estructural verdadero que tanto anhelaban las clases más empobrecidas. Así, la sangrienta lucha por el poder terminó con el reacomodo de la misma oligarquía que había gobernado el país antes de que diera inicio esta guerra fratricida, por lo que las demandas sociales de los más pobres quedaron indefinidamente postergadas y su mortal sacrificio fue en vano. Desafortunadamente, sólo hubo un cambio de nombres y hombres en el poder dentro de la nación mexicana.

Cualquier análisis sobre cómo la violencia ha marcado la historia de México quedaría incompleto si no se tomaran en cuenta las circunstancias y factores externos que han influido en su derrotero; en especial la intervención que de manera subrepticia o abierta ha ejercido Estados Unidos sobre su vecino del sur ha incidido decisivamente en la institucionalización de reglas y figuras políticas acordes con sus intereses políticos y económicos.[3] Durante la Revolución Mexicana, por ejemplo, de nueva cuenta se manifestaría la injerencia del gobierno estadounidense y sus empresarios transnacionales en asuntos internos a través de figuras como el embajador Henry Lane Wilson y el cónsul de Veracruz, William W. Canada. Ambos diplomáticos solicitaron al presidente William Howard Taft que movilizara barcos de guerra al espacio marítimo mexicano con la excusa de proteger a sus ciudadanos residentes en el país azteca, pero con clara intención de imponer en el poder a alguien que se comprometiera a gobernar el país anteponiendo y resguardando las inversiones económicas de los empresarios (principalmente petroleros) estadounidenses. Wilson, en particular, formó parte de

[3] De acuerdo con S. Brian Wilson, ha habido al menos 11 intervenciones estadounidenses documentadas al territorio mexicano desde 1836 (6).

la llamada Decena Trágica en 1913, cuando fue ejecutado Madero e impuesto Victoriano Huerta en la presidencia mexicana (Ulloa 1107-1108).

Después de haber perdido gran parte de su territorio nacional en la guerra contra Estados Unidos en el siglo anterior, México no había sufrido otra invasión directa de las tropas estadounidenses con las proporciones que tuvo el arribo de las fuerzas castrenses enviadas por el presidente Woodrow Wilson a Veracruz en abril de 1914, con la intención de coadyuvar al derrocamiento del usurpador Victoriano Huerta. Dos años más tarde y tras el ataque en Columbus, Nuevo México, perpetrado por Francisco Villa y lo que quedaba de su División del Norte, el gobierno estadounidense autorizó la Expedición Punitiva (1916-1917), que sería dirigida por el general John J. Pershing para someter al revolucionario mexicano dentro de su país de origen.

Sin embargo, estas acciones de intrusión directa no serían las únicas causas que tensarían las relaciones diplomáticas entre el gobierno de Woodrow Wilson y Venustiano Carranza y, en consecuencia, afectarían la reestructuración capitalista de la devastada República Mexicana puesto que, como lo asevera Linda B. Hall, la deuda externa de México a la par de sus grandes yacimientos petroleros fueron los dos factores cruciales en la política formulada por el poderoso gobierno estadounidense hacia esa dependiente nación (1). De acuerdo con Hall, la encrucijada en la que se encontraba Carranza era la siguiente: estaba obligado a obtener el reconocimiento como presidente institucional de México por parte de Estados Unidos porque sólo así podría aspirar a los préstamos otorgados por los bancos extranjeros, los que a su vez necesitaba urgentemente para reconstruir la economía de su arruinado territorio nacional; pero dicha legitimidad no le sería concedida sin antes haber comenzado a hacer los pagos correspondientes a la deuda externa del país y haber hecho accesible el petróleo a los inversionistas extranjeros (2).

Por ende, aunque Carranza buscara garantizar la soberanía de México sobre sus recursos naturales, como lo establecía el Artículo 27 de la Constitución firmada por él en 1917, estaba consciente de que las directrices de sus decisiones estaban siendo instrumentadas desde el extranjero, por lo que se vio forzado a realizar negociaciones y concesiones que le permitieran ejercer el control político en el país. De ahí que esta interconexión planteada por Linda B. Hall entre el petróleo, la deuda externa (bancos extranjeros) y el reconocimiento del presidente (política) la conduzca a concluir que "la revolución, la subsecuente reinstitucionalización, el control de los recursos naturales y la estabilidad política en México fueron influenciadas –aunque no únicamente determinadas– por Estados Unidos",[4] (2). A pesar de que Hall se enfoque únicamente en este complejo e intrincado andamiaje del poder económico y político internacional que afectó la reconfiguración del México posrevolucionario de los años 1917-1924, bien podríamos agregar que éste ha seguido afectando las directrices tomadas por cada uno de los gobiernos mexicanos hasta la época actual. Si bien Lázaro Cárdenas (1934-1940) expropió y nacionalizó el petróleo, tanto él como los posteriores mandatarios mexicanos –aunque en contextos históricos obviamente diferentes– tuvieron que depender de factores externos, entre los que sobresalen los siguientes: las oscilaciones del precio internacional del llamado "oro negro"; su permanente y creciente endeudamiento con las instituciones financieras internacionales (como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional); las decisiones políticas expedidas desde Washington D. C. y desde las capitales de los otros países hegemónicos; y, más recientemente, los millones de dólares que recibe el gobierno mexicano como ayuda para el combate a la delincuencia

[4] "revolution, subsequent reinstitutionalization, resource control, and political stability in Mexico were influenced –though certainly not exclusively determined– by the United States" (Hall 2).

organizada que, paradójicamente, cada vez está más fortalecida por la creciente demanda de estupefacientes en Estados Unidos.

Como ya se ha señalado, además de los conflictos endógenos –entre los cuales debe también incluirse la Guerra Cristera (1926-1929)–, México sufrió las repercusiones de los numerosos eventos violentos que marcaron el siglo XX a escala mundial: las guerras socialistas, las dos guerras mundiales, la Guerra Fría, las guerras independentistas africanas, asiáticas, europeas y americanas del siglo XX, entre otros. Específicamente, la Segunda Guerra Mundial dejó como secuela una Guerra Fría que desataría una incesante y agitada carrera armamentista bifurcada entre dos de las naciones más poderosas del planeta en ese momento: Estados Unidos y la Unión Soviética. Para proteger sus intereses económicos, políticos y de seguridad, la primera de ellas fundó en la zona del Canal de Panamá la Escuela de las Américas en 1946 (cuyo nombre sería modificado en 2001 a Instituto de Cooperación de Seguridad para el Hemisferio Occidental), la cual ha servido para entrenar a más de 60 mil soldados en Latinoamérica en tareas de combate y de contrainsurgencia (Gill 6). Este centro de entrenamiento bélico ha sido señalado por diversas ONG que defienden los derechos humanos por haber contribuido a la ejecución de una miríada de actos terroristas, entre los que se encuentran la tortura, el genocidio, las ejecuciones extrajudiciales, las violaciones, los desplazamientos y las desapariciones masivas, entre otros, comandados por militares que recibieron ahí su entrenamiento en contra de civiles considerados "comunistas" o subversivos, pertenecientes a diversos países de Latinoamérica.

Lesley Gill considera que la Escuela de las Américas es, en realidad, uno más de los mecanismos que le han sido de gran utilidad al gobierno estadounidense para mantener su hegemonía política, económica, militar y cultural sobre todos estos países periféricos de la región, por lo que "las bases militares, el armamento y las alianzas estratégicas con las fuerzas de seguridad locales constitu-

yen la punta de lanza del imperio de Estados Unidos, de acuerdo con la cual el Estado norteamericano ejerce el control no tanto del territorio, sino de la penetración y manipulación de los estados subordinados que conservan una cierta independencia política"[5] (3). Aunque Gill excluye el caso de México en su análisis, es conveniente observar que también las fuerzas castrenses mexicanas recibieron (y continúan recibiendo) adiestramiento en esa institución que opera en distintas localidades dentro de la unión americana e, inclusive, dentro del país azteca.

Es justo en ese centro donde se entrenaron los militares mexicanos acusados de cometer diversos crímenes de lesa humanidad, entre los que destacan: a) aquellos altos mandos castrenses y soldados que durante la Guerra Sucia en México, en el periodo comprendido entre 1969 y 1979, torturaron, violaron, desplazaron, desaparecieron, encarcelaron, ejecutaron extraoficialmente y exterminaron poblaciones completas en el estado de Guerrero;[6] b) los que formaron parte del operativo ordenado por Gustavo Díaz Ordaz para torturar, encarcelar, desaparecer y masacrar a los estudiantes y activistas en Tlatelolco en 1968; c) quienes contuvieron de manera directa el levantamiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 en Chiapas y después entrenaron a los grupos paramilitares de élite que, aun antes de asesinar por la espalda a 45 indígenas tzotziles que se encontraban rezando en una iglesia de Acteal el 22 de diciembre de 1997, ya habían asesinado

[5] "Military bases, weapons, and strategic alliances with local security forces constitute the cutting edge of the U. S. empire in which the American state rules less through the control of territory than through the penetration and manipulation of subordinate states than retain considerable political independence" (Gill 3).

[6] Es interesante notar que Jean Franco, quien en su libro *Cruel Modernity* examina la brutalidad desplegada en el contexto de la Guerra Fría en varios países latinoamericanos, asegura equivocadamente que México fue un país que "evitó" (o al que no le afectó) la violencia extrema de esa guerra dirigida por Estados Unidos en contra el comunismo (21). Franco, al igual que Leslie Gill, parece desconocer los actos inhumanos que el Ejército mexicano perpetró en contra de los indígenas guerrerenses y activistas en general durante la Guerra Sucia referida en este análisis.

a más de 500 personas en ese mismo año[7] (Mazzei 26); d) los que después de haber obedecido órdenes oficiales para cometer asesinatos colectivos en México y/o Guatemala han pasado a engrosar las filas del crimen organizado en el marco de la guerra contra las drogas, tal y como ha sucedido con los Kaibiles, un antiguo grupo de élite del Ejército guatemalteco, quienes en la actualidad forman parte del cártel mexicano de los Zetas y se han hecho famosos por su gusto de desollar y degollar a sus víctimas (Franco 97).

En ese ahora llamado Instituto de Cooperación de Seguridad para el Hemisferio Occidental continúan siendo entrenados los militares y las fuerzas especiales mexicanas que han sido desplegados en el territorio nacional como parte del combate al narcotráfico, pero que han sido reiteradamente acusados de proteger a los capos de las drogas a cambio de recibir un considerable porcentaje de las ganancias obtenidas por tan fructífero negocio ilegal. El 19 de febrero de 1997, por ejemplo, el general Jesús Gutiérrez Rebollo, quien fungía como titular del Instituto Nacional para el Combate a las Drogas (INCD), fue encarcelado por el entonces secretario de la Defensa Nacional, Enrique Cervantes Aguirre, acusado de tener vínculos con el cártel dirigido por Amado Carrillo Fuentes, mejor conocido como el Señor de los Cielos. Sin embargo, de acuerdo con las declaraciones de Luis Octavio López Vega –quien alguna vez fuera cercano colaborador de Gutiérrez Rebollo y, al mismo tiempo, informante de la DEA–, lo que Gutiérrez Rebollo estaba haciendo era inhibir las cuantiosas ganancias provenientes del

[7] Julie Mazzei sugiere que, de los nueve grupos paramilitares que comenzaron a operar desde 1995 en el norte de Chiapas, fueron probablemente los llamados Máscara Roja los que en un periodo de cinco horas aniquilaron de manera indiscriminada a las víctimas de Acteal, quienes eran en su mayoría mujeres (45). Asimismo, plantea que ese genocidio, así como todos los crímenes cometidos por los paramilitares en Chiapas, constituye violencia de Estado, máxime si se toma en cuenta que la colaboración de los militares y de la policía local, cuyas oficinas estaban muy cerca del lugar donde sucedieron los hechos, quedó demostrada al negarse a atender los distintos reportes de algunos de los sobrevivientes que denunciaban la masacre que en esos momentos se estaba llevando a cabo (26-27).

negocio de los estupefacientes que recibían tanto los altos mandos militares como las unidades especiales antinarcóticos entrenadas por Estados Unidos[8] (Thompson 7).

Al ver bajo este prisma de violencia lo que ha acontecido en el territorio mexicano no pueden dejar de mencionarse las guerras campesinas, los levantamientos indígenas, las luchas independentistas y las guerrillas urbanas y rurales surgidas a raíz del recrudecimiento de la violencia por parte del Estado mexicano, como las que encabezara Lucio Cabañas después de la masacre perpetrada por policías judiciales de Guerrero en la plaza central de Atoyac el 18 de mayo de 1967 (Montemayor 190). Como lo ha demostrado Carlos Montemayor, después de analizar los movimientos sociales surgidos en el país a mediados del siglo XX, la inconformidad social tiene sus orígenes en causas de gran trascendencia, como son: "[L]a pobreza, la desnutrición, el desempleo, el analfabetismo, la marginación, la carencia de servicios de salud, la vivienda deficiente, los servicios públicos insuficientes o inexistentes, la desigualdad social extrema, la pérdida de talla o estatura en núcleos rurales e indígenas, el acortamiento del promedio de vida en zonas rurales y marginadas" (182).

Es decir, Montemayor identifica la violencia estructural promovida por el Estado como la razón principal por la cual se han producido los conflictos silenciados y suprimidos por el discurso oficial. Ese tipo de violencia forma parte de ese entramado cada vez más diversificado, complejo y letal en que se ha constituido la violencia de Estado porque, como señala el autor: "Podemos hablar de violencia de Estado en movimientos de inconformidad social cuando la procuración y la impartición de justicia, y aun

[8] Estas acusaciones del alguna vez testigo protegido del gobierno estadounidense, López Vega, aparecieron en un artículo de *The New York Times* y fueron corroboradas por Ralph Villaruel, un exagente de la DEA, quien además acusara al Ejército mexicano de torturar, asesinar y desaparecer a todos los asistentes de López Vega (Thompson 6).

la legislación, concurren con la represión policial o militar desde el arresto de líderes y represión indiscriminada hasta masacres y desapariciones forzadas" (183).

Los ríos de sangre vertidos en las piedras ancestrales de la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968 también dejaron constancia de la violencia de Estado que hizo gala de técnicas represivas más sofisticadas y apropiadas para el ambiente urbano. La juventud y sueños democráticos de levantar la voz en contra de la represión gubernamental motivaron a cientos de jóvenes estudiantes de la clase media a organizarse y manifestarse en las calles de la ciudad de México. A todos los brutalmente asesinados y a los encarcelados como presos políticos la escritora Rosario Castellanos les dedicó los siguientes versos, incluidos en el paradigmático texto histórico-testimonial de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, a manera de denuncia de los actos de crueldad extrema:

> La oscuridad engendra la violencia
> y la violencia pide oscuridad
> para cuajar el crimen.
> Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
> para que nadie viera la mano que empuñaba
> el arma, sino sólo su efecto de relámpago (Poniatowska 163).

Efectivamente, el gobierno mexicano actuó esa macabra noche para silenciar por medio de metrallas y bayonetazos a quienes sólo pedían un diálogo con quien demostró tener oídos sordos. Por ello, "No es de extrañar entonces que la casi totalidad de los medios de comunicación haya apoyado sin reservas la matanza ordenada por Díaz Ordaz y orquestada por el Batallón Olimpia de Manuel Díaz Escobar" (José Agustín 262). De esta manera, el silenciamiento fue más efectivo, puesto que, por medio de estos actos irracionales, el jefe del Ejecutivo y sus aliadas fuerzas castrenses lograron deshacer un movimiento de descontento social que amenazaba

con desestabilizar la imagen falsa del México democrático que oficialmente se intentaba proyectar al mundo con motivo de los juegos olímpicos.

En la masacre de Tlatelolco, por tanto, nuevamente fueron usados los grupos de choque, en este caso, uno formado por militares, que se infiltraron en el movimiento estudiantil y socavaron sus cimientos mediante la agresión física. Las palabras de Montemayor expresan a la perfección los alcances de ese acto terrorista del Estado:

> El 2 de octubre de 1968 fue un laboratorio de experimentos represivos a gran escala: la coordinación entre cuerpos policiales y militares con el Ministerio Público y los jueces; una maquinaria inmensa echada a andar en la Operación Galeana con el Batallón Olimpia en primer término, los destacamentos militares apostados en diversos puntos de un amplio perímetro que ceñía a la Plaza de Tlatelolco y las actuaciones en serie del Ministerio Público y las resoluciones de los jueces (95).

A la masacre de Atoyac, Guerrero, en 1967, y a la del 2 de octubre en Tlatelolco habría que agregar, entre muchas otras, la del Jueves de Corpus de 1971, en el Distrito Federal; la de Aguas Blancas, Guerrero, el 28 de junio de 1995; la de Acteal, Chiapas, el 22 de diciembre de 1997, y la de Atenco, el 3 de mayo de 2006. Esa guerra llamada "de baja intensidad" del Estado mexicano en contra de las manifestaciones de inconformidad social también ha podido constatarse, como previamente ha sido referido, a partir del levantamiento armado el 1º de enero de 1994 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La declaración de guerra en la Selva Lacandona hecha por este ejército, formado en su mayoría por indígenas chiapanecos, provocó una respuesta de aniquilación extrema dirigida desde 1995 por el conservador Ernesto Zedillo Ponce de León, quien no sólo permitió y orquestó la creación de los grupos paramilitares en Chiapas, sino que también negó de

manera reiterada su existencia (Mazzei 63). Tanto la administración de Zedillo como la de Vicente Fox Quesada, el presidente "del cambio" –que dicho sea de paso prometió (vociferó) resolver el conflicto chiapaneco en solamente "quince minutos"–, se mostraron incapaces de renegociar y reconocer las justas demandas de los grupos sublevados.

La política monopartidista predominante durante décadas, la continua manipulación de los resultados electorales en todos los niveles de gobierno, la perpetuación de la pobreza y la ignorancia de la gente para asegurar su voto, el ocultamiento y manipulación mediática de la información, la violencia de Estado ejercida contra los grupos disidentes, la corrupción, impunidad y muchas otras malas prácticas políticas corresponden a ese legado que ha dejado el PRI en la historia mexicana. A este respecto, no puede pasar desapercibida la declaración que hiciera el ganador del Premio Nobel de Literatura en 2010, Mario Vargas Llosa, quien llamó al PRI "la dictadura perfecta".[9] Dicha dictadura contó (y en la actualidad continúa contando) con el respaldo de Estados Unidos porque, en el contexto de la Guerra Fría, era vital para el vecino del norte tener un aliado anticomunista que garantizara una estabilidad económica y sociopolítica, aun a costa de la pérdida de libertad sufrida por los ciudadanos mexicanos (Freeman y Sierra 267).

Esa compleja relación y colaboración entre estos países que comparten una frontera de más de 3,000 kilómetros se ha mantenido vigente, sobre todo a raíz de la guerra contra el narcotráfico que Richard Nixon iniciara en 1973. El presidente mexicano Luis

[9] Durante un debate en televisión con Octavio Paz, en el aniversario número 61 del PRI en el poder, Vargas Llosa hizo las siguientes afirmaciones: "México es la dictadura perfecta [...] porque es la dictadura camuflada que puede parecer no ser una dictadura, pero tiene de hecho, si uno escarba, todas las características de la dictadura" (*Jornada.unam.mx*). Sin embargo, en su visita más reciente (noviembre de 2013), el laureado escritor peruano modificó su discurso y ahora apoya de manera abierta al erróneamente autodenominado "Nuevo PRI".

Echeverría Álvarez acordó que, como parte de este operativo de esfuerzo conjunto, Estados Unidos efectuaría los siguientes procedimientos: la incursión de agentes estadounidenses en suelo mexicano, "sobrevuelos en territorio mexicano, capacitación de su personal y el uso de herbicidas experimentales para destruir los plantíos de droga, además de un intenso intercambio de información de inteligencia entre ambas naciones" (Cabrera 52). En la actualidad –cuando el discurso de la amenaza del comunismo ha sido sustituido por el del terrorismo– podríamos agregar el uso de drones o aviones teledirigidos y bases militares estadounidenses secretas en el territorio mexicano, encargadas de combatir el narcotráfico y garantizar la seguridad nacional de Estados Unidos. No hay que olvidar que, además del apoyo logístico ya mencionado, México recibe sumas millonarias de dinero como parte de la Iniciativa Mérida, implementada por George Bush en el 2008 y orientada a esos mismos propósitos.

De ahí que, al desentrañar las razones de la proliferación de la violencia en la historia de México, se haga necesario referirse a este flagelo social del narcotráfico y al involucramiento de los funcionarios públicos en ese lucrativo negocio. Si bien es cierto que México ha sido durante décadas productor de marihuana, no fue sino hasta mediados de los años ochenta cuando las estructuras del crimen organizado en nuestro país aumentaron considerablemente su poder y sus prácticas; además, se hicieron mucho más complejas y sofisticadas, debido a que los narcotraficantes colombianos comenzaron a utilizar el territorio mexicano para transportar la cocaína con destino hacia Estados Unidos a fin de esquivar el acoso de los agentes antidrogas estadounidenses que resguardaban la Florida y el Caribe (Freeman y Sierra 270-271). Lo más lamentable es que el empoderamiento de los grupos del crimen organizado en el país se ha debido en gran medida a la corrupción enquistada en las instituciones públicas binacionales que aseguran combatirlos, pero que se asocian con ellos. Lo mismo

puede decirse de las instituciones financieras transnacionales que acumulan grandes riquezas con el lavado de ese dinero teñido de drogas y sangre mexicana.

Los últimos dos sexenios priistas antes de que el PAN asumiera el máximo poder político en el país se distinguirían, de nueva cuenta, por la proliferación de la violencia estructural y física, que fue solapada y manipulada en gran medida por los medios masivos de comunicación (especialmente por el monopolio televisivo llamado Televisa), de la misma manera que estos poderes fácticos lo han hecho desde que fueron fundados. El sexenio de Carlos Salinas de Gortari, el cual dio inicio después de un fraude cibernético conocido como "La caída del sistema", se caracterizó por incluir "una criminal política de exterminio físico –más de 500 muertos perredistas durante seis años– y el cierre de espacios electorales e informativos a la oposición incómoda […]. 'Ni los veo ni los oigo' fue la máxima de Salinas frente a la izquierda. Y el consenso autoritario de los medios cumplió a cabalidad la orden de invisibilizar a los disidentes" (Villamil 66). A pesar de que Salinas también pretendió no ver y negar los continuos feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua, éstos resonaron en los medios internacionales, como también ocurrió con los asesinatos políticos de Juan Jesús Posadas Ocampo, Luis Donaldo Colosio y José Francisco Ruiz Massieu.

La política neoliberal implementada por su predecesor, Miguel de la Madrid Hurtado, fue ampliada por el también egresado de la Universidad de Harvard, Salinas de Gortari. Así, las privatizaciones fueron al alza, como puede constatarse con: la modificación al Artículo 27 constitucional, que le permitió ofrecer a inversionistas privados las extensas tierras comunales protegidas hasta entonces por las leyes mexicanas; la venta de Imevisión; la venta de los bancos y la venta de Teléfonos de México (Telmex). Para Salinas era de suma importancia evitar cualquier amenaza que afectara la estabilidad económica, de ahí que su primer impulso haya sido desplegar

la maquinaria represiva del Estado para sofocar la insurrección zapatista de 1994 en el estado de Chiapas,[10] justo cuando acababa de entrar en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) que había firmado con Canadá y Estados Unidos. La fundación en 1990 de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos en lo fundamental tuvo poca utilidad práctica para contener la violencia auspiciada desde el mismo Estado mexicano. Siguen sin ratificarse los Acuerdos de San Andrés Larráinzar y siguen sin ser juzgados los verdaderos responsables del despojo y la violencia que aquejan a México.

Por otro lado, durante el sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León –el tercer presidente mexicano graduado al hilo de una universidad de Estados Unidos (en este caso, Yale)– también se confirmó la costumbre de los gobiernos priistas por convertir en letra muerta las leyes constitucionales que certifican, entre otras cosas, las garantías individuales de cada ciudadano mexicano. Fue precisamente durante la administración zedillista que la violencia de Estado volvió a agudizarse, toda vez que él respaldó el entrenamiento y el financiamiento de los múltiples grupos paramilitares indígenas en Chiapas y Guerrero, también avaló el entrenamiento militar para que los policías judiciales se mantuvieran como grupos de choque.[11]

Esos grupos que Carlos Montemayor, ironizando, denomina "de alto rendimiento" (190) fueron los que en 1997 ejecutaron a

[10] S. Brian Wilson asegura que el levantamiento zapatista en Chiapas en realidad no fue ninguna sorpresa para los gobiernos estadounidense y mexicano, pues ambos sabían desde 1992 que había grupos insurgentes en el sureste mexicano, pero prefirieron mantener oculta esa información por miedo a que el Congreso de Estados Unidos se negara a ratificar el acuerdo comercial culpando a la inestabilidad social predominante en México (9).

[11] La exigencia por parte de Bill Clinton para que el gobierno mexicano solucionara la revuelta zapatista por medio de las armas fingiendo estar dispuesto a dialogar motivó el fortalecimiento de los grupos paramilitares en Chiapas (Wilson 3).

decenas de mujeres, niños y ancianos en Acteal, los mismos que dos años antes perpetraron "en el vado de Aguas Blancas, el 28 de junio de 1995, la masacre de 17 campesinos que se dirigían a una manifestación pacífica que la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) celebraría en la ciudad de Atoyac de Álvarez" (191), en Guerrero. La represión brutal en este último estado que durante un lapso de cinco años dejó un total de 42 campesinos asesinados fue el probable detonante para que en 1996 se levantara en armas el Ejército Popular Revolucionario (EPR). La impunidad de la que han gozado tanto Zedillo como su entonces secretario de Gobernación, Emilio Chuayffet Chemor, se fundamenta en el apoyo que han recibido del gobierno estadounidense, puesto que no sólo se ha impedido que sean juzgados y apresados por los numerosos crímenes de lesa humanidad que, bajo sus órdenes, se cometieron en México, sino que han sido recompensados por haberle dado continuidad al régimen neoliberal: Zedillo con un puesto como catedrático en su alma máter, la Universidad de Yale, y Chuayffet con la privilegiada posición de secretario de Educación en la actual administración de Enrique Peña Nieto.

Contrario a lo que se esperaba, el predominio de la violencia en México y el auge del narcotráfico no disminuyeron en absoluto con la llegada del primer presidente panista al poder, Vicente Fox Quesada. Por el contrario, debido a que este político y antiguo director general de la empresa Coca-Cola no tuvo ninguna intención de modificar el añejo y descompuesto sistema de poder en el país, la transición a la democracia quedó en una simple falacia. Como lo asegura Denise Dresser: "Lo más característico de su periodo fue el mal uso de la institución presidencial. Desde el inicio de su sexenio, Vicente Fox se especializó en ponerla al servicio de las decisiones más cuestionables. La búsqueda de consensos con la parte más podrida del PRI. El apoyo irrestricto a la ambición política de su esposa. El desafuero. […] La ley de Radio y Televisión, mejor conocida como la 'ley Televisa' " (120).

Con Fox en la presidencia no sólo se cometió el supuesto "suicidio" o, mejor dicho, el crimen hasta ahora impune en contra de la abogada/activista Digna Ochoa, sino que también se apoyó la violencia de Estado ordenada por quien era entonces el gobernador del Estado de México y quien hoy porta la banda presidencial: Enrique Peña Nieto. Esa brutalidad desbordada en contra de los habitantes de Atenco en 2006 la resume de la siguiente manera Carlos Fazio: "Los días 3 y 4 de mayo de 2006 se produjeron violentos enfrentamientos entre diversos cuerpos de las fuerzas de seguridad y ejidatarios de San Salvador Atenco, un poblado del Estado de México cercano a la capital del país. La refriega dejó como saldo inicial un muerto, decenas de heridos de ambos lados, una veintena de mujeres violadas por elementos de la fuerza pública y 217 detenidos, entre ellos nueve menores de edad" (293).

Además de lo anterior, el mandato de Vicente Fox será recordado por haber dejado escapar, el 19 de enero de 2001, al narcotraficante Joaquín Guzmán Loera, mejor conocido como el Chapo Guzmán, a cambio de una cifra millonaria, según lo asegura la prestigiosa periodista Anabel Hernández en su libro *Los señores del narco* (14). Este afamado capo del Cártel de Sinaloa, quien durara 13 años prófugo antes de ser finalmente apresado el 22 de febrero de 2014, logró amasar una fortuna y se encumbró hasta llegar a ser uno de los más ricos inversionistas privados a nivel global.

Por otro lado, el duopolio televisivo en México, Televisa/TV Azteca, se consagró como el verdadero poder detrás de la silla presidencial, gracias a las grandes sumas de dinero invertidas por los políticos deseosos de promover mediáticamente su imagen con el fin de obtener un puesto público y por las concesiones políticas que les hicieran los corruptos legisladores mexicanos. Fue gracias a la campaña del miedo propagada por los medios afines al Estado –la cual se enfocó en desacreditar al candidato de la izquierda, que gozaba de gran popularidad, Andrés Manuel López Obrador– y por el contubernio con el PRI que Felipe Calderón llegó a ser impuesto

por medio de una elección fraudulenta[12] como presidente constitucional. Estos hechos fueron analizados de la siguiente manera por Carlos Montemayor:

> Una campaña de terror electoral semejante [a la de Salvador Allende en Chile] la vivió México en 2006 […] La técnica de manipulación, financiamiento, el vértice ideológico e injerencista, el esquema de socavamiento mediático, era una práctica desarrollada por los gobiernos de Estados Unidos en Chile y en otros países del orbe. En México la campaña de terror electoral tuvo un éxito relativo, pues resultó insuficiente para legitimar las elecciones (146).

En particular, el sexenio de Felipe de Jesús Calderón Hinojosa (2006-2012) dejó una indeleble huella de sangre en la historia del México independiente por haber sido el responsable directo de la institucionalización de la violencia, la cual ha dejado como secuela un Estado fallido o un narco-Estado. Al finalizar su mandato, Calderón legó la cifra de más de 100 mil muertos; tómese en cuenta que no se han contabilizado oficialmente los cadáveres que fueron desintegrados con ácido (como los que desapareció Santiago Meza López, el Pozolero, en Tijuana, Baja California), los que fueron recogidos por los sicarios de la misma organización criminal en los

[12] Sobre el fraude electoral de 2006, Julio Scherer Ibarra es contundente al afirmar que se violó el Artículo 41 constitucional, que garantiza elecciones *libres y auténticas*, porque antes y después de las elecciones se evidenció la participación conjunta del PAN y de Vicente Fox para desacreditar al entonces candidato Andrés Manuel López Obrador (92). Asimismo, la credibilidad de las instituciones electorales fue una de las más dañadas, puesto que dichos organismos solaparon y avalaron las múltiples irregularidades cometidas durante el proceso electoral, entre las que destacan: "las dudas nunca resueltas sobre el conteo rápido y la presentación amañada de los resultados del PREP; la evidencia de que los consejeros electorales del IFE se negaron a abrir más de 11,000 paquetes electorales que por la ley debían haber sido revisados al llevarse a cabo el cómputo distrital; la indebida declaración de un ganador, ese día, emitida por Luis Carlos Ugalde, presidente del Consejo General del IFE [y] la evidencia documentada de paquetes y sobres electorales abiertos, boletas indebidamente sustraídas o introducidas en las urnas" (Villamil y Scherer 20).

sitios de los enfrentamientos armados entre los diversos cárteles o entre los cárteles y el Ejército, así como los que han sido hallados (y siguen siendo descubiertos) en fosas clandestinas en Durango, Zacatecas, Coahuila, Michoacán, Guerrero, Jalisco y otros tantos estados más. A esos números habría que agregar la cantidad sin precedentes de desaparecidos, que ascendió en esos seis años a 26 mil, y los millones de afectados a lo largo del territorio nacional, entre los que se encuentran jóvenes y niños huérfanos que viven con las secuelas psicológicas de la brutalidad que han presenciado o sufrido en carne propia. Este es el legado del, ingeniosamente llamado por Anabel Hernández, Caldenerón, quien:

> [N]o será recordado como el presidente del "empleo", como prometió serlo durante su campaña presidencial. Tampoco como el presidente de la seguridad y la justicia. Mucho menos como el hombre valiente por el que pretende hacerse pasar dentro y fuera de México. Será recordado como el presidente del exterminio. El Atila mexicano que todo lo que tocó lo corrompió, lo destruyó o lo aniquiló, y quien lo único que fue capaz de dejar a su paso fue tierra quemada, dolor, muerte, y ahora, el poder en las manos del PRI (*México en llamas* 13).

En este contexto, y ante la nula efectividad de las instituciones en la protección de la población en general contra los ataques armados recurrentes de los cárteles en disputa, las organizaciones de autodefensa (entre las que destacan aquéllas de los estados de Michoacán y Guerrero), así como las movilizaciones sociales, surgieron como una forma de protesta y supervivencia ante el crimen, la impunidad y la endémica corrupción gubernamental, dado que las violaciones a los derechos humanos por parte de las policías locales y federales y de las fuerzas armadas siguen sin ser investigadas y sin juzgarse. La impunidad que impera en México también es aterradora. Por ejemplo, a pesar de que la periodista Anabel Hernández ha acusado reiteradamente a Genaro García Luna, el secretario de Seguridad

Pública en la presidencia de Felipe Calderón, de tener nexos con el narcotráfico, jamás ha sido investigado e, incluso, ahora se ha convertido en un "respetable" hombre de negocios asociado a "exfuncionarios de la CIA, el FBI, la DEA y la Policía Nacional Colombiana, todos ellos relacionados con los gobiernos de Fox y Calderón" (Ramírez 1).

Otra muestra de la impunidad que prevalece en México tiene que ver con la violencia genérica, como sucede en el estado de Chihuahua, donde los feminicidios han sido una constante, aun antes de que Calderón promulgara la Estrategia Nacional de Seguridad con su consabida "guerra contra las drogas". Ha sido ahí donde, desde 1993, han aparecido en terrenos baldíos los cadáveres de varias mujeres trabajadoras de las maquiladoras; estas últimas, símbolos de la depredación neoliberal. Lamentablemente, en lugar de haberse erradicado, los feminicidios se han extendido a otros estados como el Estado de México, Veracruz, Oaxaca, Morelos, etc., sin que hasta ahora las autoridades federales y locales hayan dado muestras de tomar en serio el problema y promulguen las regulaciones adecuadas que obliguen a los funcionarios públicos a investigar a fondo cada caso particular y encarcelar a los responsables. Sobre el tema, Ana Leticia Hernández Julián hace hincapié en esas arbitrariedades refiriéndose a las estadísticas proporcionadas por una ONG: "El Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio reportó que de 2005 a 2010 hubo 1003 presuntos casos de feminicidios, sin registro de responsables detenidos. También detalló que existe un 'patrón sistemático de violencia contra las mujeres, generado por la falta de investigación, juzgamiento y sanción por el sistema de administración de justicia de la entidad' " (2).

Además, en Ciudad Juárez varias activistas que clamaban por justicia, libertad y paz social han sido asesinadas por miembros del crimen organizado en complicidad con las autoridades locales y federales; entre las víctimas se encuentran: Susana Chávez, Josefina Reyes, Paz Rodríguez y Marisela Escobedo (esta última fue asesi-

nada impunemente el 16 de diciembre de 2010 frente al Palacio de Gobierno de Chihuahua mientras protestaba por la liberación del asesino de su hija, Rubí). Las activistas que han clamado justicia, por consiguiente, se han convertido en el blanco perfecto de los coludidos criminales que viven enriqueciéndose a costa de las vidas de estas y otras valientes mujeres. En la actualidad, la voz de las múltiples madres que han perdido a sus hijas violentamente se ha unido a la de miles más que no han podido ni siquiera enterrar a sus muertos porque o bien se encuentran todavía desaparecidos, o bien se los han impedido los cárteles o el mismo Ejército, por lo que su lucha continúa.

Si bien el discurso oficial calderonista intentó invisibilizar a las víctimas y minimizar los efectos de la guerra militarizada contra el narcotráfico –argumentando que sus detractores pretendían únicamente enfatizar los aspectos negativos de la cacería y violencia extrema desatadas en México–, las miles de muertes ocurridas a raíz de las movilizaciones castrenses que él ordenó no hacen más que corroborar las denuncias que hicieran las organizaciones defensoras de los derechos humanos como Amnistía Internacional. Tanto el fracaso de las privatizaciones y del TLCAN o NAFTA por generar más fuentes de trabajo en México como el subsecuente incremento en las enormes desigualdades sociales han sido identificados como una de las causas principales por las que una proporción considerable de la población (especialmente los jóvenes) busca formas alternativas que la saquen de la pobreza en que vive, como suele ser el participar en el arriesgado pero, al mismo tiempo, bien remunerado negocio de los estupefacientes, el secuestro, la extorsión, la trata y explotación sexual de niñas y adolescentes y el tráfico de inmigrantes centroamericanos. El incremento en el número de los llamados "ninis", jóvenes que *ni estudian ni trabajan* porque no se les brindan las oportunidades adecuadas para poder hacer siquiera una de esas dos actividades, ha sido motivo del escarnio de los políticos en lugar de ser su preocupación.

La espectacularidad mediática de la que se valió Calderón para exhibir tanto las capturas de los capos de la droga como sus vociferados logros en la guerra contra el narcotráfico dirigida por él contrastó en gran medida con el punto de vista de una sociedad atrapada simbólica y literalmente en el fuego cruzado. Para los periodistas fue especialmente difícil investigar e informar sobre los hechos violentos –que llegaron a niveles insostenibles–, producto de los enfrentamientos bélicos entre los diferentes grupos rivales del crimen organizado, así como los tiroteos entre éstos y las fuerzas armadas. El sexenio calderonista, en particular, cobró notoriedad internacional debido al alto número de comunicadores víctimas de la violencia; lo interesante es que, contrario a lo que pudiese pensarse, un alto porcentaje de las agresiones en su contra fue cometido por "las autoridades federales de la PGR, la Secretaría de Seguridad Pública y la Secretaría de la Defensa Nacional" (Meza). Esa información la reitera, en su informe anual de 2012, Artículo 19, la prestigiosa organización en defensa de la libertad de expresión e información, la cual asegura que 43% de las agresiones en contra de los periodistas proviene de los funcionarios públicos ("Doble asesinato" 16). Aunque el número exacto de reporteros víctimas de la violencia es todavía debatible, de acuerdo con el informativo *Terra*, desde que Calderón tomó el poder hasta agosto de 2012, 82 periodistas fueron impunemente asesinados, 14 más fueron declarados desaparecidos y 40 medios de comunicación fueron atacados de forma directa con explosivos y armas de fuego (Meza).

Lo peor es que, en la actualidad, las esperanzas de que mejore la situación en México son casi nulas, especialmente por el retorno del PRI al poder, gracias a las ingeniosas tácticas de fraude electoral implementadas por dicho partido, entre las cuales sobresale la triangulación de dinero de procedencia ilícita (lavado de dinero) para la compra de monederos electrónicos obsequiados a los potenciales votantes. Sería ingenuo suponer que el gobierno de Estados Unidos no supiera nada acerca de las prácticas antidemocráticas

de las que se valió el PRI para adueñarse nuevamente del máximo poder político mexicano, sobre todo después de las revelaciones hechas por Edward Snowden en relación con el espionaje que llevó a cabo la Agencia de Seguridad Nacional estadounidense, dirigido al entonces candidato presidencial priista Enrique Peña Nieto ("EU espió a Peña Nieto"). En ese sentido, resultan altamente cuestionables las felicitaciones prematuras que se emitieron desde la Casa Blanca aun antes de que Peña Nieto fuera declarado presidente electo por el Instituto Federal Electoral, así como las declaraciones que de ahí partieron en el sentido de que el pueblo mexicano había "demostrado su compromiso con los valores democráticos por medio de un proceso electoral libre, justo y transparente" (Carlsen 3). Lo que le garantizó al candidato priista su disputado triunfo fue que prometió darle continuidad a la guerra contra el narcotráfico y, especialmente, fortalecer el régimen neoliberal realizando las reformas estructurales apropiadas para privatizar las escasas industrias nacionales, como la energética. Los recursos naturales nacionales ya están en poder del capital extranjero y las llamadas reformas son únicamente para cubrir las formalidades.

La violencia, a pesar de su omisión en la narrativa triunfalista oficial, es parte inherente de las prácticas "democráticas" que despliega el PRI, tal y como se comprobó el mismo día que Enrique Peña Nieto fue investido como presidente, puesto que las masivas protestas que se produjeron fueron reprimidas por grupos de choque formados por Fuerzas Especiales del Ejército mexicano llamadas Murciélagos (Martínez 1), las cuales han participado en casi todas las marchas pacíficas en contra de las medidas autoritarias del gobierno para desacreditar la causa de las multitudes inconformes. Las infiltraciones y el uso de espías o agentes secretos sigue siendo una de las prácticas represivas y de control llevadas a cabo por el Estado. En ese día, conocido como el #1DMX, con la anuencia del Partido de la Revolución Democrática (PRD) que gobierna la ciudad de México, se usaron gases lacrimógenos para reprimir a los

manifestantes y se dispararon balas de salva que lesionaron en un ojo al estudiante Uriel Sandoval Díaz y le ocasionaron a la postre la muerte al profesor y director teatral Juan Francisco Kuykendall Leal, después de más de 14 meses de permanecer en coma.

Cabe mencionar que la violencia de Estado no solamente ha recurrido a prácticas añejas para imponer sus premisas dictatoriales, sino que se ha hecho más sofisticada y diversa en los últimos meses, con formas alternativas menos directas, pero igualmente letales. Además de la manipulación mediática, la desaparición o exterminio de los periodistas, los múltiples atentados políticos (especialmente a los alcaldes perredistas) que, por regla general, pasan a engrosar la lista de los crímenes irresueltos, la criminalización de la protesta social, etc., el Estado ha encontrado ingeniosos procedimientos para contrarrestar la fuerza política de las voces disidentes, incluyendo la de los periodistas y del ciudadano común. Para ello no necesariamente tiene que hacer uso de sus acostumbradas prácticas de violencia física directa (persecución, hostigamiento, violación, encarcelamiento, tortura, asesinato, entre otras), sino que ahora financia con el erario público a un grupo de especialistas, cibersoldados o ciberterroristas, que no sólo se limitan a espiar la comunicación del ciudadano común, sino que sistemáticamente acosan, intimidan y deslegitimizan el discurso de quienes discrepan de las versiones oficiales y denuncian esa realidad gubernamental prefabricada en el espacio cibernético; de ahí que a esto último Lydia Cacho le denomine el "ciberterrorismo de Estado" ("Ciberterrorismo" 1).

La invasión a la privacidad de los ciudadanos es ilimitada, puesto que ya no únicamente se lleva a cabo a través de las agencias de espionaje tradicionales (como las oficinas encargadas de la seguridad nacional), sino que este grupo de cibersoldados son, por lo general, jóvenes estudiantes contratados específicamente para espiar y *hackear* los correos electrónicos privados, las cuentas de los usuarios en las redes sociales, blogs y toda la

gama de comunicación y distribución de información electrónica a fin de manipular la opinión pública. Como lo asegura Cacho, la "*neodictadura* priista" que se ejecuta a través del ciberespionaje ha probado ser un efectivo instrumento represivo de silenciamiento que le ha permitido al régimen totalitario mexicano incrementar los alcances de su fuerza destructiva (1-2). De tal modo que las palabras de Cacho no podían ser más elocuentes: en México la libertad de expresión ha sido secuestrada y la violencia de Estado se sigue ejecutando impunemente sin que los ciudadanos encuentren una salida a esta persecución, represión y silenciamiento dirigidos desde las instituciones que fueron instaladas con la ideada intención de protegerlos.

II
Violencia y censura en el cine mexicano

Es mucho más oportuno, mucho más instructivo
y mucho más divertido que veamos las peripecias
del Santo contra Blue Demon en la Atlántida.
Eso no atenta contra la moral.
Únicamente contra la inteligencia.
Pero la inteligencia, señoras y señores, es un bien
(en el caso de que se le considere un bien)
sobre el cual el estado no tiene
la obligación de velar.
Allá, el que la tenga, que la conserve si puede.
Lo que no se va a poder es cultivarla, alimentarla,
fortalecerla. Por lo menos, no en el cine
ni en la televisión.

Rosario Castellanos
"Las carteleras: atentado contra la inteligencia"[1]

[1] Ensayo citado por Andrea Reyes en su libro *Recuerdo, Recordemos. Ética y política en Rosario Castellanos* (138).

Desde sus inicios en el siglo XIX y hasta nuestros días la industria fílmica ha estado asociada con el poder político. En especial, durante el declive de la dictadura porfirista no solamente sirvió como medio para entretener a la gente que podía pagar un boleto de admisión, sino que ayudó, sobre todo, a (re)producir y distribuir una dinámica cultura nacional siempre afín a la ideología del Estado, la Iglesia Católica, los inversionistas nacionales y extranjeros y otros grupos hegemónicos. De tal manera que la violencia estructural, esa que mantenía subyugada a la mayoría de la población a causa de la pobreza y represión sociopolítica, era excluida del imaginario formulado por el cine, del mismo modo en que se omitían los actos que atentaran contra las "buenas costumbres" sociales. Es decir que en la época prerrevolucionaria prevalecieron las filmaciones referidas por Carl J. Mora como "propagandísticas", dado que se exhibían las presentaciones públicas de Porfirio Díaz Mori –como la inauguración de una nueva ruta del ferrocarril en 1908, el encuentro entre Díaz y el mandatario estadounidense William Howard Taft en Ciudad Juárez en 1909, etc.– con el objetivo de glorificar la figura del dictador mexicano (13).

Díaz supo vislumbrar la trascendencia e influencia del cine en la construcción de mitos que solidificaran a esa "comunidad imaginada" en la que él pasaría a ser el protagonista, el agente modernizador y el mesías de la nación mexicana. Al concluir la primera década del siglo XX, justo en las postrimerías de la celebración del Centenario de la Independencia de México y de la efeméride conocida como la Revolución Mexicana, Díaz propiciaría, al lado de un "selecto grupo de pequeñoburgueses (algunos de ellos cultos o 'ilustrados')" (Vega, "La Revolución Mexicana" 3), el rodaje en México de dos cintas con las que se intentaba reforzar la idea de la identidad nacional a partir de los héroes míticos Miguel Hidalgo y Costilla y Cuauhtémoc: *El grito de Dolores*, en 1908, y *El suplicio de Cuauhtémoc*, en 1910 (Mora 11 y 14).

La relevancia de ambas películas, que fueron las primeras en filmarse siguiendo un guión, radica en que en ellas se representaban en la pantalla dos momentos emblemáticos –y particularmente violentos– en la historia del país: la revuelta independentista contra el yugo español iniciada por el sacerdote criollo (Hidalgo) y la subyugación del último emperador azteca (Cuauhtémoc) a manos de los conquistadores españoles. Por ello puede afirmarse que la idea de enfocarse en eventos históricos alejados de la cruda realidad circundante pretendía subrepticiamente encauzar el propósito oficial de unificar a una nación fragmentada entre una minoritaria clase social privilegiada y una multitudinaria clase subordinada/explotada. Por ende, desde sus orígenes el cine fue una herramienta apropiada para construir y distribuir códigos culturales que sirvieran de válvula de escape para mitigar las abruptas diferencias entre las clases sociales, por lo que la censura sirvió para implementar una estrategia conjunta de las autoridades políticas y religiosas que les permitiera "educar/guiar" a una muchedumbre analfabeta ávida de entretenimiento y de modelos culturales que imitar. Lo interesante, además, es que la identidad del mexicano se construyó (y curiosamente aún sigue reforzándose) a partir de la violencia, puesto que los cruentos acontecimientos durante la Conquista y la Independencia de México eran referidos como la base en la que ésta se sustentaba.

Es importante advertir que en las postrimerías del porfiriato, tras el estallido de la Revolución Mexicana en 1910, los cineastas, en especial los estadounidenses, se abocaron a documentar, aunque no había sonido alguno, el brutal espectáculo de dicha guerra fratricida,[2] así como también las apariciones y declaracio-

[2] Carl J. Mora enfatiza que en la mayoría de las películas estadounidenses del género de vaqueros se reforzaban la animadversión y los estereotipos en contra de los mexicanos, en particular contra los revolucionarios, a quienes se les representaba de una forma negativa debido a que el racismo era permitido en los medios de todo el mundo (24).

nes públicas de los principales líderes insurrectos, entre quienes destacaban Francisco I. Madero, Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. El documental, por tanto, contribuyó a dispersar en el país las noticias en torno a la revolución encabezada por Francisco I. Madero, quien en 1911 protagonizó *Insurrección en México*, cinta en la que se "hacía una síntesis cronológica y una exaltación velada a la revuelta lidereada por el coahuilense" (Vega, "La Revolución Mexicana" 4). La visión que tuvo Madero en relación con el poder manipulador de las masas por medio de las imágenes proyectadas en la pantalla fue fácilmente reconocida por los otros personajes históricos insurrectos, puesto que "[a] partir de entonces cada caudillo revolucionario, y hasta el usurpador neoporfirista Victoriano Huerta, habrían de contar con su camarógrafo o camarógrafos digamos oficiales y/o exclusivos" ("La Revolución Mexicana" 4). Es decir que, como se aprecia en la cita anterior, durante el conflicto revolucionario prevaleció la apología a la violencia y una vez más se utilizó el cine para propagar alocuciones ideológicas al amparo del poder, en este caso, político y militar. Como también lo afirma Carl J. Mora, era muy común que las salas cinematográficas se convirtieran en el centro donde se generaban los comentarios políticos sobre las figuras revolucionarias más conocidas, las cuales, dependiendo de su exhibición en la pantalla, eran abucheadas o vitoreadas de acuerdo con la preferencia del público espectador (18).

El declive de los documentales revolucionarios ya referidos comenzó con la censura tanto política como moral impuesta por Victoriano Huerta, quien en 1913 promulgó la primera ley mexicana sobre la censura en el cine; en ésta se estipulaba, entre otras restricciones, que quedaba prohibido denigrar al país y su lucha revolucionaria, así como tampoco se debía denostar a cualquier autoridad o persona distinguida (es decir, servidores públicos y religiosos) ni exhibir actos considerados inmorales (Peredo-Castro 66). No obstante, lo que más le interesaba a Huerta con la publicación de

esta ley no era tanto controlar la proliferación de filmes hollywoodenses que vilipendiaban a los ciudadanos mexicanos, sino impedir que el cine sirviera para concientizar a la gente divulgando una imagen negativa de su figura dictatorial y del endeble sistema de justicia que él controlaba.

Un dato sobresaliente en torno a la censura oficial es que ésta, al paso de los años, también afectó a las producciones de ficción (ya no sólo a los documentales), tanto nacionales como extranjeras, financiadas por empresas privadas, como fuera el caso de una de las películas más taquilleras durante esta etapa del cine mudo, *La banda del automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). El 1º de octubre de 1919 Venustiano Carranza proclamó una nueva ley denominada *Reglamento de Censura Cinematográfica* y fundó la Dirección de Censura en el Cine para endurecer las medidas tomadas por el gobierno en contra de la estigmatización de los mexicanos en el cine estadounidense, además de que se reprimía la glorificación de cualquier acto criminal y la exhibición del *modus operandi* de los criminales (Peredo-Castro 68). A pesar de que la historia del filme en cuestión seguía los modelos gansteriles fabricados en el cine internacional (principalmente en las cintas italianas y estadounidenses), la historia se desarrollaba en la ciudad de México y se enfocaba en un grupo de criminales que, gracias a que tenía nexos con algunos políticos, operaba con todas las prerrogativas que la posición de sus influyentes colaboradores públicos le garantizaba (Mora 22). Lo anterior conlleva a afirmar que esta cinta sería la predecesora de aquellas numerosas producciones enfocadas en la delincuencia organizada (protagonizadas en su mayoría por los hermanos Almada), tan populares durante los años setenta y ochenta y, por supuesto, de las realizadas en México en las últimas décadas del siglo XXI. De acuerdo con Diana González, *La banda del automóvil gris* fue censurada por el régimen de Venustiano Carranza justo en la escena donde los ladrones confiesan haber estado coludidos con algunos altos funcionarios públicos (2), hecho

que reafirma que cuando el discurso representado en la pantalla es contestatario al discurso oficial tiene que ser silenciado para preservar el *statu quo*.

La necesidad de reconstruir la infraestructura del país e imponer un nuevo orden social que convalidara las instituciones establecidas después de la debacle producida por la Revolución Mexicana llevó al gobierno a comenzar en los años veinte diversos programas dirigidos a promover la cultura y las artes. La idea era no sólo intentar erradicar el alto porcentaje de analfabetismo en el país, sino también propagar un nacionalismo exacerbado que ayudara a "legitimizar el emergente Estado, consolidar las instituciones y promover el crecimiento económico" (Doremus 1). Además de lo anterior, se buscaba reconstruir los fragmentos de una nación arrasada por la violencia recién controlada y reconceptualizar la identidad mexicana más acorde con las circunstancias posrevolucionarias; por ello se impulsó, mediante el financiamiento directo, la labor de escritores, muralistas (entre quienes destacaron David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y, por supuesto, Diego Rivera) y artistas en general. El cine, sin embargo, no recibió el impulso que necesitaba para ser usado como una "herramienta educativa y propagandística" (Mora 25) durante esos años 1921-1924, cuando José Vasconcelos sirvió como el titular de la Secretaría de Educación Pública. De ahí que la influencia y predominio del cine extranjero, especialmente el producido en Hollywood, se hiciera todavía más patente en México con el surgimiento del cine sonoro; lo anterior a pesar de los conflictos diplomáticos surgidos, primero, a raíz del embargo de 1922 decretado por el presidente Álvaro Obregón (1920-1924) en contra de varios filmes estadounidenses que continuaban fomentando estereotipos de los ciudadanos mexicanos y, segundo, por las restricciones mexicanas de 1923 y 1927 que nuevamente afectaron al cine hollywoodense por la misma razón (Peredo-Castro 68-69).

La producción fílmica nacional, financiada hasta entonces principalmente por intereses privados, comenzó a acaparar la atención de un mayor número de audiencia de las diferentes clases sociales a partir de iniciada la década de los treinta con la proyección de dos melodramas sobre prostitutas: *Santa*[3] (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933).[4] Esta violencia estructural representada en la pantalla era permitida no solamente porque no se profundizaba en las causas que orillaron a estos personajes femeninos a prostituirse, sino porque al final se restituía el orden social al recibir ambos un castigo ejemplar: su reivindicación moral a través de la muerte. Cabe señalar que la conquista comercial de las películas mexicanas ocurrió, no por casualidad, en momentos catastróficos para la economía del orbe, que afectaron la industria fílmica de las principales potencias: la Gran Depresión (1929) deterioró la hasta entonces mundialmente dominante producción y distribución cinematográfica estadounidense, la Guerra Civil Española (1936-1939) diezmó la principal industria cinematográfica de habla hispana, y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fue la hecatombe universal.

De manera significativa, las películas con mayor trascendencia en el imaginario cultural mexicano, y por ende latinoamericano, fueron aquellas que (re)crearon la violencia emanada de la Revolución Mexicana; suceso que, como bien lo ha advertido Niamh Thornton, no tiene nada de extraordinario en un país cuya narrativa nacional en el siglo XX se sustentó en la violencia generada por la revolución (1). Sin embargo, es oportuno resaltar la distinción

[3] Ya existía una versión anterior, la de 1918 perteneciente al cine mudo, de esta historia basada en la novela de Federico Gamboa.

[4] Otra cinta sobre prostitución, filmada por Adolfo Best Maugard en 1937, fue *La mancha de sangre*, pero debido a que atentaba contra los estrictos valores morales de la época, puesto que había desnudos y desde el mismo título se aludía a la pérdida de la virginidad de una mujer, fue censurada durante sesenta años (Peredo-Castro 71).

principal entre estos dos medios de expresión artística/cultural, la narrativa y el cine, en relación con las restricciones oficiales que afectaron de forma significativa su producción: la censura fue mucho más estricta tratándose de mensajes transmitidos por medio de imágenes visuales en movimiento porque, en un país como México, donde el analfabetismo seguía siendo la norma, era muy poco probable que la gente fuera influida por la lectura de un libro en comparación con el impacto que tendría ver una película. Por esa razón, desde que inició con éxito la exhibición de cintas en el país, primero mudas y después sonoras, éstas estuvieron sometidas al escrutinio del gobierno en turno, tal y como sucediera con la primera dirigida por Fernando de Fuentes, *El prisionero 13* (1933), por representar como corruptos a los militares de la época porfirista. Sin embargo, su segundo largometraje de tema revolucionario, *El compadre Mendoza* (1933), recibió la aprobación oficial para proyectarse sin mayores dificultades, lo que coadyuvaría a la conciencia colectiva nacional que se exportó con mucho éxito a los países hispanos en el continente americano.

Por otro lado, el auge del cine mexicano coincidió con la llegada de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) a la presidencia de la república, quien se distinguiría de los otros presidentes militares del partido oficial –llamado en ese entonces Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y precursor del actual Partido Revolucionario Institucional (PRI)– por implantar las reformas estructurales más importantes que tuvieron grandes repercusiones en el sistema capitalista mexicano, entre las que destacan la Reforma Agraria, la creación de la Confederación de Trabajadores de México, la nacionalización de los ferrocarriles y la expropiación y nacionalización del petróleo en 1938. Asimismo, en los últimos años de su mandato le ofreció asilo político a los republicanos españoles que salieron huyendo de su país tras el triunfo de Francisco Franco en 1939 (Mora 49); en este grupo se encontraba un gran número de intelectuales y artistas que ayudaron a impulsar las letras y el cine mexicano.

En esos años de entreguerras que abarcaron el sexenio cardenista, los largometrajes alemanes, italianos y japoneses (de los países del Eje) fueron censurados en México por la animadversión que el presidente sentía hacia el fascismo y el nazismo (Peredo-Castro 70). Asimismo, consciente de los alcances propagandísticos del cine, Lázaro Cárdenas centraría de manera estratégica su atención en el llamado séptimo arte, que cobró especial vitalidad cuando su gobierno decidió incentivar la producción de películas creando los estudios de filmación Cinematográfica Latino Americana, S. A. (CLASA), empresa en la que su administración hizo una fuerte inversión económica.[5] De esta manera, el nacionalismo en México, ahora impulsado a través del medio de comunicación más popular por excelencia, el cine, cobró especial vitalidad para ejercer el control sobre los enemigos políticos del presidente (que aun dentro de las filas oficiales se oponían a sus reformas, consideradas socialistas) e imponer la ideología posrevolucionaria cardenista. Por consiguiente, la violencia, en este caso la generada durante los años de la Revolución Mexicana, se usó como un subterfugio en la pantalla cinematográfica para erigir los mitos que esta (re)construida comunidad imaginada requería.

Fernando de Fuentes se convertiría en el primer director beneficiado con dicha transacción al filmar su tercera cinta de contenido revolucionario: *Vámonos con Pancho Villa* (1935) –basada en la novela homónima de 1931 escrita por Rafael F. Muñoz–, que compartía la misma característica de varias novelas de la revolución: el predominio de "la crueldad, el machismo y la ignorancia" (Doremus 47). Sin embargo, en el celuloide, a diferencia del texto literario, se presenta un discurso ambivalente que, si bien toma una

[5] Carl J. Mora asegura que en la filmación de la primera película de CLASA, *Vámonos con Pancho Villa*, el gobierno mexicano aportó no solamente un gran capital, sino que puso a la disposición del director, Fernando de Fuentes, toda la utilería militar necesaria (incluyendo uniformes, un tren militar, caballos, etc.) e, inclusive, todo un regimiento (43).

postura crítica tanto hacia la figura histórica de Pancho Villa como hacia la escasa transformación social alcanzada por la revolución, termina por sugerir que dichos cambios son todavía posibles gracias al estoicismo de los campesinos, quienes encarnan a "los genuinos héroes revolucionarios capaces de inspirar un sentido de orgullo nacional e identidad" (48). Lo peculiar de este filme fue que al ser financiado directamente por el gobierno resultó aun más susceptible a las modificaciones impuestas de manera oficial, dado que, como explica Eduardo de la Vega Alfaro, la historia sufrió "diversas formas de censura que la despojaron de un final contundente en el que resonaba la dimensión profundamente descarnada y trágica del texto original" ("La Revolución Mexicana" 9).

Especial atención merece *Allá en el rancho rande* (1936), comedia ranchera dirigida por el mismo Fernando de Fuentes, porque en ella se exhiben con más claridad las fisuras ideológicas entre este cineasta (y, por ende, las de las élites conservadoras que él representaba) y el régimen cardenista. En particular, en esa historia se hacía patente la oposición de Fuentes a la noción de mexicanidad explorada/explotada en las anteriores producciones cinematográficas y a las medidas estructurales que estaban afectando los intereses de las clases más privilegiadas que vivían en México. Por ello, puede afirmarse que en este filme se ponderan los códigos culturales convencionales propios de la época porfirista con el fin de demostrar que la sociedad mexicana seguía necesitando de una figura paternalista –machista y autoritaria, pero al mismo tiempo benevolente con aquellos espiritual y económicamente necesitados– que la guiara y ayudara a mantener la armonía entre las cada vez más divergentes clases sociales. De tal forma que el señalamiento de Carlos Monsiváis sobre este paraíso representado en la pantalla no podía ser más acertado: "Contra la Reforma Agraria cardenista se promulga una utopía azucarada. ¿Su repertorio? Un Edén aún intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incansable de palenques

y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Racho Grande" ("Notas sobre la cultura" 1515).

Otro de los filmes más destacados durante el declive del cardenismo, *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), también evoca esos años idílicos previos a la gresca revolucionaria en los que se salvaguardaban las prerrogativas económicas de la clase burguesa con el fin de criticar los "aspectos más socialistas de la Revolución"[6] (Mora 50). Algo similar puede decirse sobre *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), aunque en su estreno estaba ya en el poder el conservador Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Debe considerarse, sin embargo, que la (re)creación en la pantalla de estos discursos disidentes referidos con anterioridad no significa en absoluto que haya habido una radicalización de parte de éstos con respecto a la estratagema del nacionalismo propagado por el Estado mexicano; por el contrario, ambos discursos perseguían el mismo fin: la manipulación mediática para mantener reprimida y controlada a la sociedad en general. La identidad nacional, en consecuencia, se reafirmaba tanto en la representación del amoroso hacendado porfirista, el charro, como en la figura del agresivo revolucionario porque, después de todo, "los dos eran por lo general machos pero sensibles, leales a la familia, a los amigos y a la nación; además de ser fieles devotos. El charro y el revolucionario reforzaban los valores tradicionales como la importancia de la familia, la iglesia y la autoridad masculina"[7] (Doremus 105).

En lo referente a la administración de Manuel Ávila Camacho, es importante resaltar que el inicio de la Segunda Guerra Mundial

[6] "the more socialist aspects of the Revolution" (Mora 50).

[7] "they were both usually macho but sensitive, loyal to family, friends and the nation, and devout. The charro and the revolutionary reinforced traditional values such as the importance of family, the church and masculine authority" (Doremus 105).

impactó en gran medida su disposición para implementar nuevas leyes de censura en el cine, palabras que por cierto serían sustituidas en 1941 por un término menos acusatorio: "autorizaciones". Debido a que su gobierno le declaró oficialmente la guerra a los países del Eje en 1942, Ávila Camacho creyó necesario blindar al país de cualquier discurso disidente que intentara desestabilizar las instituciones y el régimen político vigente, por lo que: "Como sucediera con las dos leyes anteriormente promulgadas, la práctica en México de la censura en el cine benefició a las burocracias políticas y a otros grupos de presión para limitar la producción, distribución o exhibición de películas que se consideraban opuestas a sus posiciones ideológicas"[8] (Peredo-Castro 70). En este contexto, y al margen de la censura, México se convirtió en uno de los principales productores de largometrajes que recibieron una cálida respuesta por parte del público de Latinoamérica y demás países de habla hispana (incluido el alto número de hispanoparlantes que vivían en Estados Unidos) que se identificaban con los parámetros culturales sobre el ser mexicano. Cabe mencionar que a principios de los años cuarenta, además del género del melodrama y de la comedia ranchera, que hasta entonces habían sido exportados con gran éxito, acaparó la atención del público transnacional la comedia, que había surgido en esos centros itinerantes de diversión conocidos como carpas que, por varios años, le permitieron a la gente de escasos recursos económicos desahogar sus frustraciones a través de la risa.

Mario Moreno Cantinflas, en particular, se encumbró como estrella al protagonizar redituables comedias, entre las que destacan *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), *Ni sangre ni arena*

[8] "As happened with the two previous laws, the practice of film censorship in Mexico was beneficial to political bureaucracies and other pressure groups to limit the production, distribution, or exhibition of films they deemed opposite to their ideological positions (Peredo-Castro 70).

(Alejandro Galindo, 1941) y *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941), donde caracterizaba a un irreverente, haragán, audaz, simpático y hasta tierno "peladito". Dicho personaje aludía al inmigrante citadino que carecía de un trabajo estable y bien remunerado, pero que seguía siendo la figura masculina que doblegaba el orgullo de las mujeres pertenecientes a su mismo estrato social. Al analizar estas y otras cintas estelarizadas por Cantinflas se puede constatar que, como asegura Carlos Monsiváis, "la figura del peladito puede ser la expresión benévola del clasismo de la pequeña burguesía: el pobre si viste estrafalario y es chistoso puede obtener el premio de nuestra risa" ("Notas sobre la cultura" 1524). La adaptación del espectáculo de la carpa al cine, por tanto, permitió preservar la violencia estructural y encauzar la inconformidad social hacia una hilaridad colectiva; después de todo, para eso fue creado el cine porque, como lo afirma Monsiváis: "No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente" (1518). Precisamente, la risa que provocaba Cantinflas era, a fin de cuentas, el eje catalizador que ayudaba a que la audiencia de aquellos años, en especial la gente pobre, se alienara de su caótica situación circundante, puesto que en ningún momento hay un cuestionamiento serio al sistema jerárquico de poder que quedó casi intacto a pesar de los millones de muertos que dejó la lucha armada con más de diez años de duración, la Revolución Mexicana.

En relación con el cine de la llamada Época de Oro, que abarca desde mediados de los años treinta hasta unos pocos años después de terminada la presidencia de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), es importante resaltar algunos de los aspectos que tuvieron gran resonancia en el control estatal de la numerosa producción y distribución de los filmes de ese periodo: a) la Política del Buen Vecino, implementada por el mandatario estadounidense Franklin

D. Roosevelt hacia Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial y, en especial, el apoyo técnico y material de Hollywood a la industria cinematográfica mexicana después de que el gobierno de Ávila Camacho le declarara la guerra a los países del Eje (Mora 59); b) la persistencia de la censura de la Iglesia Católica por medio de la Liga de la Decencia, que percibía al público de América Latina como un "eterno menor de edad y necesitado de la reeducación parroquial" (Monsiváis, *Aires de familia* 63); c) el subsidio del Estado mexicano a las empresas privadas que forjaron la industria fílmica mediante la creación del Banco Cinematográfico en abril de 1942, el cual pasó a llamarse Banco Nacional Cinematográfico después de que fuera nacionalizado en 1947 (Noble 16); y d) la inauguración de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1946, a través de la cual se instituyó el Ariel, el máximo galardón a la labor cinematográfica que, sin embargo, dejaría de entregarse en un lapso de 13 años (1958-1971).

El cine mexicano de la Época de Oro repunta con el estreno de las películas previamente referidas, así como también con una plétora de realizaciones tan diversas como las comedias rancheras: *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) y *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946); el melodrama indigenista: *María Candelaria* (Emilio "El Indio" Fernández, 1943); las cintas de la épica revolucionaria: *Flor silvestre* (1943), *Río escondido* (1947) y *Enamorada* (1947), dirigidas por Emilio "El Indio" Fernández; y los melodramas urbanos: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *¡Esquina bajan!* (Alejandro Galindo, 1948) y *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949), entre varias más. Lo interesante es que, a pesar de que en la superficie dichas filmaciones eran tan disímiles entre sí, en realidad todas formaban parte de la iconografía avalada por el Estado en connivencia con la "Liga Mexicana de la Decencia […], El Comité de la Unión de Católicos Mexicanos […], Los Caballeros de Colón

[y] La Asociación de Abogados Católicos" (Peredo-Castro 73) y otros grupos de poder. Por consiguiente, estas producciones tenían el propósito de enfatizar los presupuestos ideológicos normativos (la unión familiar, el respeto a los símbolos nacionales e instituciones, la superioridad del macho, etc.) y reafirmar la noción de "lo netamente mexicano" construida por la oligarquía hegemónica. La industrialización y la modernización del país, de acuerdo con la conceptualización emitida por aquélla, solamente podrían conseguirse a partir de la cohesión social impulsada, a su vez, por la difusión mediática de aquellos acomodaticios códigos políticos y culturales que fueran fácilmente asimilados por una multitudinaria población tan ignorante como religiosa. Significativamente, ese fin "didáctico" (o de adoctrinamiento) de las películas es analizado por Carlos Monsiváis en una muy elocuente frase: "Habla la teología del celuloide: *En el principio creó Dios la sala y las butacas. Y advirtió que las butacas estaban vacías y decidió formar al hombre y la mujer para poblar la sala de sonidos aprobatorio*s" ("Se sufre pero se aprende" 176l [el énfasis es del autor]).

Conviene recordar que en pleno apogeo de los años dorados del cine mexicano, la tendencia a la globalización fue consustancial al capitalismo transnacional que recibió grandes prerrogativas, particularmente por parte de la administración de Alemán Valdés. La anuencia gubernamental para que se flexibilizaran los dictámenes nacionalistas de los años previos conllevó a la proliferación de películas donde compartieran crédito las grandes estrellas nacionales (Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río, Cantinflas, Germán Valdés Tin Tan, etc.) con artistas de distintas nacionalidades; como ejemplo baste mencionar los casos del español Ángel Garasa Bergés, la canadiense Fannie Kauffman "Vitola", la checoslovaca Miroslava Ŝternová, las cubanas Ninón Sevilla y María Antonieta Pons, la puertorriqueña Mapy Cortés, la estadounidense Yolanda Montes "Tongolele", las argentinas Rosita Quintana y Libertad Lamarque, entre otros. La censura, sin

embargo, seguía cumpliendo la función de resguardar "los valores morales" de antaño; por eso no se permitía que las bailarinas exóticas como Tongolele y Ninón Sevilla enseñaran el ombligo, de acuerdo con las declaraciones hechas por esta última: "Ahora nadie lo cree. Pero así eran los censores. Yo tenía fama de mujer escandalosa y ni al ombligo llegué […] en el cine nacional, no había gente más moral que las rumberas, las cabareteras y gente así. Éramos la moralidad y no mostrábamos las pantaletas por nada. Así es que cuando en una película una señora y un señor hacen el amor pues se cae el mundo" (José Agustín 96).

En particular, la miríada de cintas sobre prostitutas/cabareteras y barrios marginales del espacio urbano propias de este sexenio es punto indispensable de referencia sobre las influencias extranjeras en el cine mexicano, como puede apreciarse en la música, en su mayoría de origen afrocubano, como el mambo, la rumba y el danzón, que enmarcaba una libertad sexual más acorde con la vida urbana de la posguerra (Mora 85). Esta inclusión de múltiples códigos culturales dio como resultado una emisión representacional más fluida con la intención de ser exportada y explotada en otros países hispanos, como lo explica sucintamente Susan Dever en la siguiente frase: "Apoyada al principio por la tecnología estadounidense y europea, la industria fílmica mexicana importó recursos humanos y materiales; luego 'nacionalizó' ambos productos y estéticas para finalmente exportar un tipo de *hispanidad* mexicana codificada con la que se identificarían los latinos a lo largo y ancho del continente americano"[9] (11). En realidad, tal nacionalización no necesariamente fue aceptada con facilidad, sobre todo en lo referente a las películas donde se denigraba a la mujer y la cultura caribeña en general, ya

[9] "Initially supported by U. S. and European technology, the Mexican film industry imported human resources and materials, then 'nationalized' both products and aesthetics, and ended up exporting a kind of Mexican-coded *hispanidad* that spoke to Latinos throughout the Americas" (Dever 11).

que, de acuerdo con Francisco Peredo-Castro, por regla general en ese tipo de cintas la protagonista (la rumbera/prostituta) era la única actriz cubana alternando con actores mexicanos en ambientes mexicanos, de ahí que éstas fueran vetadas en el Caribe, Centro y Sudamérica (74).

Fue así como con estos melodramas, donde no sólo se (re)presentaba la violencia estructural y genérica, sino que también se explotaba el morbo del público a través del contoneo del cuerpo femenino en bailes eróticos, comenzó el declive de la hasta entonces floreciente industria nacional. Lo anterior debido, en gran parte, a la recuperación hollywoodense del mercado latinoamericano (y por ende, mundial) en los años de la posguerra, a los altos costos de producción de las películas realizadas en México, a la competencia de la televisión, que empezó a tener más demanda a mediados de los años cincuenta, y a la pérdida del público de la clase media debido al "rompimiento masivo con el porfirismo moral" (Monsiváis, "Notas sobre la cultura" 1522). Es justo en esos años del predominio de una producción fílmica de muy escasa creatividad y calidad cuando irrumpe una paradigmática cinta en la historia del cine mexicano, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, brillante director de origen español exiliado en México quien, gracias a una multiplicidad de influencias literarias y artísticas, fuera capaz de filmar heterogéneas historias donde se problematizan los inestables y porosos emblemas construidos por las élites dominantes. En *Los olvidados*, por ejemplo, subyace una exposición, a través del lente cinematográfico, de esa cruda realidad mexicana donde siempre ha perdurado lo que Mahatma Gandhi denominó como la peor forma de violencia: la pobreza. No obstante el rechazo que sufrió esta brillante cinta por parte de un público manipulado/condicionado a reírse de este flagelo, o bien, a llorar por su causa, pero con el consuelo de que los pobres van al cielo porque tienen un corazón de oro, ha logrado trascender las fronteras geográficas y temporales gracias a su alta calidad artística.

En el periodo que abarca los sexenios de los tres priistas, Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), la debacle del cine mexicano se hizo aún más notoria con la difusión de un entretenimiento continuo y más accesible para las masas a través de la pantalla casera de la televisión. El periodo presidencial de Ruiz Cortines se caracterizó por la promulgación, el 17 de octubre de 1953, del derecho de la mujer mexicana al voto y por permitir una flexibilización moderada de la censura en cuestiones de desnudos femeninos. Fue así como aparecieron en la pantalla grande mexicana "los desnudos [que] pretendían ser 'estéticos' pero eran francamente estáticos, y las pioneras de la teta al aire fueron Ana Luisa Peluffo, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Amanda del Llano y Aída Araceli; estos desnudos fueron sumamente apreciados, a pesar de su condición de foto-fija y de la insondable hipocresía que se escudaba en 'el arte' " (José Agustín 137).

Si bien las regulaciones oficiales fueron más consecuentes con la exhibición en el cine del cuerpo desnudo de las mujeres, no puede decirse lo mismo en cuanto a la censura que afectaba la filmación de películas con temas políticos, hecho que propició el que, en esos 18 años que abarcan los tres mandatos presidenciales anteriormente mencionados, la industria fílmica mexicana produjera largometrajes de escasa calidad. Ese riguroso juicio que enfrentaban todas las producciones cinematográficas en el país donde discurría un discurso contestatario iba muy acorde con el clima políticamente represivo de la época. El proceso de censura es explicado por Gustavo García de la siguiente manera:

> Las películas mexicanas padecían un proceso censor doble: si requerían financiamiento del Banco Cinematográfico, éste debía aprobar el guión, no únicamente en cuanto a costos sino en su contenido político y sexual. Una vez filmada la versión aprobada por el Banco, la

> película debía someterse a la Dirección de Cinematografía, de donde pocas veces salía bien librada. Si una película era financiada por otros cauces, las consecuencias podían ser feroces (16).

Como resultado a estas medidas "cautelares" del gobierno mexicano, varias cintas sufrieron una restricción parcial con cortes de escenas consideradas impúdicas o incómodas para el sistema, o bien, una prohibición mayor con el "enlatamiento" durante años de filmes que proferían una (re)visión de la historia oficial denunciando la violencia física y estructural sufrida por los vulnerables ciudadanos mexicanos. Con todo lo referido anteriormente resulta paradójico que la administración de López Mateos haya permitido la creación en 1963 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), porque así se abrió la posibilidad de producir un cine independiente con compromiso social, como se demostró con la filmación de "Uno de los documentales más fidedignos de lo ocurrido en la plaza de Tlatelolco" (González 3), *El grito*, atribuido al estudiante Leobardo López Aretche.

El autoritarismo del único partido gobernante hasta ese momento, el PRI, tuvo sus momentos más álgidos en el periodo comprendido entre 1958 y 1968. Primero, ocurrió el brutal sofocamiento de la huelga de los ferrocarrileros (1958-1959), donde fueron encarcelados varios sublevados, entre ellos su principal líder, Demetrio Vallejo, por organizar a los trabajadores para exigir mejores salarios. Este conflicto social tuvo repercusiones tales que, incluso, los afamados David Alfaro Siqueiros y José Revueltas, muralista y escritor, respectivamente, fueron recluidos en un penal por oponerse al habitual presidencialismo y brindarle su apoyo moral a los ferrocarrileros. Posteriormente, policías judiciales entrenados por el Ejército mexicano cometieron la masacre de Atoyac en 1967, donde intentaron asesinar al maestro rural Lucio Cabañas, quien a partir

de esa fecha comenzó a organizar en las montañas de Guerrero la guerrilla que sería combatida por el Estado durante la Guerra Sucia de 1969 a 1979. Por último, las movilizaciones de estudiantes en la ciudad de México en los meses previos a las olimpiadas de 1968 culminaron con la masacre de Tlatelolco y la encarcelación de cientos de estudiantes y otros inculpados injustamente.

La persistente censura de las producciones del séptimo arte es también "una prueba contundente del feroz autoritarismo del Estado emanado de la Revolución Mexicana" (Vega, *La Revolución traicionada* 141); es decir, así se ilustra la represión ejercida por los grupos en el poder que pregonan la falacia de que en México impera un sistema político democrático, cuando ni siquiera se respeta el derecho a la libertad de expresión. Ejemplos concretos de largometrajes que fueron afectados por la censura oficial son muchos, pero pueden citarse algunos de los más sobresalientes discursos contestatarios filmados durante esos catastróficos años: *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953), *El impostor* (Emilio "El Indio" Fernández, 1956), *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), *La Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) y el ya referido documental *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968). Lo que todas estas cintas tienen en común es el tema de la violencia, especialmente aquélla ejecutada desde las estructuras de poder, tanto nacionales como internacionales, por ello vale la pena detenerse a explicar las razones por las cuales fueron censuradas.

Se prohibió la exhibición de *Espaldas mojadas* de Alejandro Galindo y *La Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón para evitar conflictos diplomáticos con Estados Unidos, dado que en dichas historias se aludía de forma particular a las atrocidades sufridas por los ciudadanos mexicanos a manos de sus poderosos vecinos del norte. La primera de ellas no pudo ser proyectada sino hasta dos años después de terminada, en 1955, porque representaba en la pantalla a los trabajadores indocumentados mexicanos como víctimas de la

brutalidad de los rancheros y de las autoridades estadounidenses al cruzar la frontera. En el caso de la segunda, su enlatamiento duró once años porque mostraba a un gobernador mexicano como cómplice de los ambiciosos y despiadados empresarios estadounidenses asentados en el país, representados en particular por la Condor Oil Company Inc. Estos últimos no titubearon en asesinar al genuino propietario del rancho La Rosa Blanca para apoderarse del gran yacimiento de petróleo que había en esas tierras mexicanas. De acuerdo con la historia (re)creada en la pantalla, la única posibilidad que tenían los campesinos para deshacerse del yugo extranjero era la expropiación petrolera impulsada por la administración de Lázaro Cárdenas en 1938.

Sin duda alguna, *La sombra del caudillo*, del director Julio Bracho es, en palabras de Eduardo de la Vega Alfaro,[10] "uno de los casos más prolongados de censura en la historia del cine mundial" (*La Revolución traicionada* 122). Basada en la novela homónima de Martín Luis Guzmán, esta historia desafía tanto el silenciamiento en torno a las sanguinarias luchas intestinas por el poder en México como el publicitado acatamiento colectivo a las instituciones posrevolucionarias. El arduo proceso que sufrió este largometraje antes de ser presentado al público comenzó aun antes de su filmación: "Después de veinticinco años de esperar para llevarla a 'feliz' término, [Julio Bracho] lleva a cabo la adaptación de la novela en compañía de Jesús Cárdenas: guión que contó con la aprobación del mismo Martín Luis Guzmán" (Anzaldo 32). Esta filmación que se suponía iba a ser la consagración de su director terminó por arruinar su carrera. Además de ser injustamente señalado, aislado y boicoteado durante muchos años, murió sin ver

[10] Para conocer en detalle el proceso de censura que sufrió el filme de Julio Bracho se recomienda leer el artículo de Eduardo de la Vega Alfaro, "Literatura, cine y censura: el caso de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960)", en el cual no sólo documenta, sino que también analiza y contextualiza la historia llevada a la pantalla.

estrenada comercialmente su película, que no por casualidad fue denominada por su director "la obra maldita del cine mexicano".

La negativa de exhibir *La sombra del caudillo* fue ordenada directamente por el Consejo de la Legión de Honor Mexicana (perteneciente a la Secretaría de la Defensa Nacional), que entonces estaba encabezada por el general Agustín Olachea Avilés. El problema fue que –a pesar de haber contado con la aprobación y el financiamiento de un gobierno entusiasmado en celebrar, con esta y con otras obras artísticas, el Cincuentenario de la Revolución Mexicana– en el filme se hacían severos señalamientos en contra de los ilegales/criminales subterfugios usados por la oligarquía política para eliminar física y simbólicamente a sus enemigos públicos. Y había más, puesto que en esta historia se desacralizaba a la intocable institución militar señalando la violencia de Estado ejecutada por esas fuerzas armadas supuestamente encargadas de resguardar la paz social. Contrario a lo que pudiera suponerse, su estreno comercial en 1990 no implicó el final absoluto del veto que sobre ella pesaba, puesto que sólo duró en cartelera una semana, además de que no se publicitó como debería ni tampoco fue exhibida en un vasto número de cines en México, seguramente porque seguía poniendo el dedo en la llaga al mostrar un patético accionar político de probada actualidad a pesar del paso de los años. Lo anterior conlleva a afirmar que en realidad la censura le fue levantada únicamente de forma parcial y que, por eso mismo, este caso es un testimonio irrefutable de que el sistema político mexicano difícilmente logrará algún día superar "su estructura ferozmente vertical y autoritaria" (Vega, *La Revolución traicionada* 159).

En lo que respecta a los sexenios de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988), éstos se caracterizaron también por producir, generalmente hablando, películas donde predominaba el fatalismo, el maniqueísmo o la morbosidad, pero, eso sí, sus historias estaban

siempre apegadas a la inclinación ideológica del habitante en turno de Los Pinos. Si bien desde finales de los años sesenta ya se habían comenzado a aligerar las restricciones en cuanto a la preservación de los valores éticos en las filmaciones, fue a partir de la presidencia de Echeverría que se ampliaron los márgenes de la censura moral (pero nunca la referente a la política), al fomentar la producción de películas con desnudos, sexo, palabras altisonantes y temas tabú, como el incesto.[11] Lo que más distinguió a la cinematografía de dicho gobierno, falsamente considerado de izquierda, sin embargo, fue el excesivo número de largometrajes enfocados en figuras históricas y conflictos sociales, como: *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973), *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1976) y *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976). Como acertadamente argumenta Gustavo García: "La masacre parecía no tener fin. Jamás murieron tantos insurrectos en la pantalla como durante el sexenio echeverrista, cayeron abatidos por el opresor, mineros en huelga […], tomochitecos, juaristas […], Francisco Villa […], el socialista yucateco Carrillo Puerto […], todo tipo de revolucionarios […]. La moraleja era clara: inútil oponerse al poder" (29). Efectivamente, la (re)visión histórica que se construyó en la pantalla tenía el firme propósito de promover la imagen de un presidente populista capaz de escuchar y dialogar con sus gobernados, pero lo suficientemente fuerte como para imponer la paz social, aunque fuera por medio de la violencia.

En particular, llama la atención que los años en que gobernó Echeverría hayan sido oficialmente pregonados como un tiempo de "apertura democrática" porque en realidad no hubo ningún cambio

[11] Cabe aclarar que ya existía un antecedente donde se exploraba el tema del incesto; se trata de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), pero es en *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972) donde se hace más explícito y ya no se origina involuntariamente por los azares del destino, sino como consecuencia de la irascible y represiva actitud del jerarca de la familia.

radical en relación con las prácticas de mano dura que caracterizaron a los gobiernos priistas que le precedieron. Baste mencionar el "Halconazo" del Jueves de Corpus en 1971, atribuido al gobierno echeverrista, en el que un grupo de choque formado por militares denominados los Halcones masacraron a inermes estudiantes que se manifestaban pacíficamente en la ciudad de México (Montemayor 193). Asimismo, es importante resaltar que la hasta ahora poco conocida Guerra Sucia en México, la cual había comenzado a finales de los años sesenta con la masacre de Atoyac, ya mencionada en páginas anteriores, continuó hasta finales de los años setenta.

Para que el Estado mexicano pudiera ejercer un mayor control sobre la producción cultural en general, pero en especial sobre todo lo relacionado con la industria fílmica, Echeverría nombró a su hermano Rodolfo, de profesión actor, como titular del Banco Cinematográfico. De ese modo se pretendió incentivar la realización de películas mexicanas invirtiendo exorbitantes sumas de dinero público en su financiamiento. Los siguientes fueron algunos de los cambios más significativos en el devenir de la cinematografía implementados por el gobierno echeverrista entre 1970 y 1975: a) en 1971 se volvió a otorgar el premio Ariel, con la salvedad de que la sede de la ceremonia de premiación se trasladó a la residencia oficial (García 21); b) en 1972 se reinstauró la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas; c) el 17 de enero de 1974 se fundó la Cineteca Nacional en los dos antiguos foros de los estudios Churubusco, y d) en 1975 se creó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Es importante subrayar que el estímulo que el presidente le dio al cine obedecía a su deseo por servirse de este medio como "un instrumento de legitimación y promoción" (García 34); puesto que –con todo y la maquinaria mediática implementada para ocultar la verdad de lo sucedido en los sangrientos eventos ocurridos en Tlatelolco en 1968 y en el "Halconazo" en 1971– su imagen había quedado muy desprestigiada. Así, al hacer uso propagandístico de los documentales y filmes, Echeverría

estaba emulando al dictador Porfirio Díaz en cuanto a la construcción de una "comunidad imaginada", sólo que para él ésta debía levantarse después de haber tropezado con ciertos obstáculos para de inmediato seguir "Arriba y adelante" (conforme a su lema de campaña presidencial), guiada por su populista mesías. De acuerdo con las historias fílmicas producidas en el periodo echeverrista (en concordancia con las de aquellos sexenios que le precedieron y los que le habrían de seguir), México era un lugar admirable porque, a pesar de haber sufrido algunos conflictos internos, se habría llegado a construir una democracia sólida donde se antepone siempre el amor a la patria.

Así, desde su campaña presidencial y como representante de un partido oficial "que detentaba 'la ideología de la pancarta' " (Petrich 2), Echeverría tuvo a bien manifestar su afán por recibir las lisonjas de un público al que se le ocultaban verdades incómodas sobre la violencia institucional predominante en el país. Por eso resulta altamente significativo que, en busca de publicitar su imagen como la de un hombre de izquierda comprometido con las causas sociales y con defender los intereses de los grupos marginales, haya sido él mismo quien facilitara[12] (aun sin proponérselo) la filmación de un documental independiente que denunciaba los atroces hechos represivos en contra de la indefensa población estudiantil en 1968 y 1971; así como también exponía la dilapidación de recursos públicos de parte de un gobierno traidor a los ideales de la revolución: *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970). Este cineasta argentino, quien fuera asesinado por sus ideas políticas en 1976 en el contexto de la Guerra Sucia llevada a cabo en su propio país, no solamente acompañó al candidato Echeverría en sus giras, sino que recibió un trato preferencial para filmar en una

[12] Blanche Petrich asegura que Echeverría llegó a cederle a Raymundo Gleyzer "un sitio a su lado en su autobús e inclusive le prestó un helicóptero" (2), creyendo que el cineasta argentino haría una difusión positiva de su imagen en el extranjero.

época muy conflictiva para los cineastas en general: "En México eran tiempos de persecución y cárcel para la izquierda; umbrales de la *guerra sucia*; bancarrota, censura y autocensura para los creadores independientes. No se podía filmar sin permiso y vigilancia del gobierno. Leobardo López, director de *El Grito*, Oscar Meléndez, Felipe Cazals, Julio Priego grababan, pero no verían sus producciones sino años después" (Petrich 2). La cinta de Gleyzer no fue la excepción a la regla y así, tras haber sido estrenada en Buenos Aires en 1971, fue retirada de las carteleras a sólo un día de haberse exhibido comercialmente en las pantallas argentinas debido a presiones diplomáticas del gobierno echeverrista. En México, su estreno llegó 36 años después, el 13 de febrero de 2007, como parte de la gira de documentales *Ambulante*,[13] financiada por Canana, "la casa productora internacional de la que son socios Pablo Cruz, Diego Luna y [Gael] García Bernal" (Vértiz 71), pero su exposición comercial fue muy restringida y, a pesar de haber sido rescatada por Canana, la preservación del material fílmico continúa estando en peligro.

Contrariamente, las películas "de ficheras" o prostitutas que comenzaron a aparecer (y a permanecer con éxito) en carteleras al final del mandato de Echeverría constituyeron el espectáculo más promovido durante la presidencia de José López Portillo (1976-1982) e, incluso, la popularidad de éstas se prolongó varios años después de concluido el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). Podría aseverarse que la mayor tragedia en la historia de la filmografía nacional no necesariamente fue esta ponderación a la

[13] Esta fue la segunda gira realizada por *Ambulante*, la cual contaba con una sección nombrada *Dictator's Cut* porque ahí se exhibían documentales censurados por los gobiernos de sus respectivos países. *La Revolución congelada* formó parte de dicha sección y Gael García Bernal explica detalles sobre el mismo: "[este documental] trata de cómo la Revolución Mexicana nunca llegó a Chiapas. El gobierno mexicano lo deporta antes incluso de terminar su cinta, Gleyzer no logra salir de Argentina y es desaparecido por la dictadura. Lo conseguimos gracias a su viuda que vive hoy en Nueva York" (Mejía y Villoro 73).

vulgaridad proyectada a través de la pantalla de cientos de salas cinematográficas en el país, sino la negligencia que el 24 de marzo de 1982 dio pie al incendio que volvería cenizas el acervo cultural resguardado en la Cineteca Nacional. Margarita López Portillo, hermana del presidente en turno quien fungiera como directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) desde que ésta fue fundada en 1977, fue exonerada de cualquier responsabilidad sobre dicho siniestro. Tampoco fue cuestionado su dispendio de millones de pesos del dinero público para producir largometrajes de dudosa calidad dirigidos por cineastas extranjeros como *Campanas rojas* (Sergei Bondarchuk, 1981) y *Eréndira* (Ruy Guerra, 1982). Corrían los años de una vociferada corrupción gubernamental en los que cobró especial notoriedad el funesto jefe de la policía capitalina, Arturo Durazo Moreno, mejor conocido como El Negro Durazo quien, al amparo de su amigo el presidente, ordenó diversos ilícitos como torturas, robos, genocidios, extorsiones, desapariciones, lavado de dinero y tráfico de narcóticos, entre otros.

Algunos de esos crímenes, por cierto, serían (re)creados en dos filmes que sufrirían la censura oficial: *Lo negro del Negro* (Benjamín Escamilla y Ángel Vázquez, 1984) y *Masacre en el río Tula* (Ismael Rodríguez (hijo), 1985). En ambas historias se tocaban temas sensibles: la impunidad y la degeneración de los servidores públicos y, por consiguiente, de las instituciones que ellos representaban; pero lo que más incomodó a las autoridades fue la alusión al asesinato de un comunicador, debido a que el 30 de mayo de 1984 se cometió otro irresuelto crimen de Estado: el homicidio del respetado periodista político Manuel Buendía quien, como era un hecho muy reciente, tenía todavía consternado al gremio periodístico y a la sociedad civil en general. Concretamente, la película *Masacre en el río Tula* desplegaba una "hiperviolencia" en donde se practicaba "la disección, literal, de los muertos aparecidos misteriosamente en el río del título" (Coria 66-67); pero la causa principal de su prohibición fue una escena donde se mostraba el

homicidio de un periodista con la subsecuente aparición de una fotografía de Manuel Buendía en el periódico *La Prensa,* incriminando a la policía (67). De tal forma, es posible apuntar que la irracionalidad que se exponía en el cine correspondía al clima de terror diseminado en la vida cotidiana por los detentores del poder que, dicho sea de paso, explotaron la capacidad de asombro de sus gobernados.

De manera análoga a las películas de ficheras aparecieron a mediados de los años setenta los narcofilmes, que terminaron por convertirse en el sello distintivo del periodo neoliberal madridista, puesto que casi la mitad de las cintas producidas entre los años 1982 y 1988 pertenecían a dicha categoría (Coria 63). Esta multiplicación del narcofilme obedeció a la relevancia que adquirió el comercio ilegal de estupefacientes en México con el patrocinio de la oligarquía política, lo cual fue ampliamente difundido en los muy famosos narcocorridos. Como sostiene Carlos Monsiváis, los productores de este tipo de cintas cruentas resolvieron que, tras haber perdido al público de la clase media, debían de retener a su clientela de la clase marginal, entre quienes se encontraban "los narcotraficantes verdaderos que se identifican no con su representación en pantalla sino con el vuelo de la fantasía de *comic-book*" (*Aires de familia* 75). Con ello queda claro que estos últimos gobiernos vislumbraron el cine –en especial aquel que hacía una apología de la violencia genérica, física y estructural– como un artefacto para producir un entretenimiento barato, insulso y soez que mantuviera alienada, despolitizada y, por consiguiente, sometida a una población analfabeta funcionalmente y cada vez más empobrecida a causa de la endémica corrupción gubernamental.

Si acaso se pudiera enunciar en una sola palabra la situación sociocultural y política generada a raíz de la fraudulenta toma de poder de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), sería *debacle*, pues la corrupción y la violencia de Estado fueron fenómenos indisolubles que caracterizaron su permanencia en el poder político. En 1990, a

menos de un año de haber sido institucionalmente nombrado como presidente electo, la organización humanitaria Americas Watch publicó un reporte donde "denunciaba la violencia institucional y la permisividad de las autoridades en torno a la corrupción y la tortura practicadas por miembros policíacos y militares"[14] (Pineda y Paranaguá 58). Además de seguir financiando a los diversos grupos de choque que golpeaban y desaparecían a los opositores a su gobierno, como el caso de "Más de 250 miembros del PRD [que] fueron asesinados durante la presidencia de Salinas"[15] (Pineda y Paranaguá 59), hubo muy claras evidencias de que los diversos grupos del crimen organizado apostados en el país se habían encumbrado en la escala social hasta ocupar los puestos públicos más elevados. Los narcopolíticos, quienes en realidad gobernaban al país desde hacía ya varios años, afianzaron su posición de privilegio en la plutocracia mexicana.

Por consiguiente, la conflictividad social fue *in crescendo* y, justo en una de esas constantes refriegas entre los cárteles rivales de la droga, cayó abatido en Guadalajara el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en 1993. Al agonizar el salinato ocurrieron dos magnicidios más: el del candidato presidencial priista, Luis Donaldo Colosio, y el del dirigente del PRI, Francisco Ruiz Massieu. El punto decisivo en cuanto a la violencia, sin embargo, habría de llegar justo el día en que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), firmado por Salinas con sus socios comerciales de Canadá y Estados Unidos: el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y la maquinaria bélica del Estado desplegada para sofocar a los indígenas insurrectos. Por ende, la amplia difusión mediática de sueños

[14] "denounces institutionalized violence and the authorities tolerance of police and army corruption and torture" (Pineda y Paranaguá 58).

[15] "More than 250 PRD militants are assassinated under the Salinas presidency" (Pineda y Paranaguá 59).

irrealizables, como la promesa de que México pasaría a formar parte del primer mundo con las medidas privatizadoras implementadas por ese tratado comercial, se desplomó junto con el valor del peso mexicano (estratosférica devaluación monetaria justificada por el "Error de diciembre") cuando Salinas dejó el poder.

Es indispensable advertir que el cine también sufriría una decisiva reestructuración en los años en que Salinas gobernó México. Preocupado por su falta de legitimidad como presidente, él se sirvió de los medios para difundir la idea de que estaba dispuesto a proteger los valores culturales nacionales a pesar de su apego al régimen neoliberal; por ello, las primeras decisiones que tomó fueron: a) incorporar el Imcine al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta); b) crear el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine); c) otorgar los permisos correspondientes para que en 1990 se levantara la censura en contra de la mencionada película de Julio Bracho, *La sombra del caudillo* (1960), así como la que pesaba sobre el filme dirigido por Jorge Fons, *Rojo amanecer* (1989); y c) impulsar el cine realizado por cineastas mujeres, entre quienes destacan: Matilde Landeta, Marcela Fernández Violante, Luz Eugenia Busi Cortés, María Novaro, Guita Shyfter, Maryse Sistach y Dana Rotberg.

La veterana Matilde Landeta[16] regresó a la actividad fílmica con *Nocturno a Rosario* (1990), mientras que Marcela Fernández Violante, activa como directora desde sus películas *De todos modos Juan te llamas* (1974) y *Cananea* (1976), estrenó dos películas durante el salinismo, *Nocturno amor que te vas* (1987) y *Golpe*

[16] La trayectoria artística de Matilde Landeta comenzó a finales de la década de los años cuarenta, cuando realizó sus reconocidas películas *Lola Casanova* (1948) y *La negra Angustias* (1949); dos años más tarde se constataría su original talento con *Trotacalles* (1951). Con esta última cinta Landeta completaría lo que Patricia Torres San Martín ha denominado "su trilogía feminista" porque en esas historias aparecen "heroínas emancipadas [que reivindican] el papel de la mujer como actor social" ("Mujeres detrás de cámara" 114).

de suerte (1992). Luz Eugenia Busi Cortés debutó como directora con sus películas *El secreto de Romelia* (1988) y *Serpientes y escaleras* (1991). María Novaro estrenó en 1989 su ópera prima, *Lola*, pero su reconocimiento internacional llegó hasta que se estrenaron *Danzón,* en 1990, y *El Jardín del Edén*, en 1994. Guita Schyfter dirigió el melodrama *Novia que te vea* (1993), donde se toca subrepticiamente la problemática de las movilizaciones estudiantiles de 1968. Dana Rotberg, quien había comenzado su carrera como directora a mediados de los años ochenta, dirigió, escribió y produjo *Ángel de fuego* (1991). Por último, el reconocimiento le llegó a la creativa directora Maryse Sistach con *Los pasos de Ana* (1989-1991) y *Anoche soñé contigo* (1991).

No obstante esas publicitadas intenciones de salvaguardar el patrimonio y la promoción cultural del país, las reformas neoliberales del salinismo afectaron concretamente a la industria del cine, puesto que no solamente se continuó con la misma línea de los antecesores al realizarse varios largometrajes anodinos, sino que la producción cinematográfica sufrió una gradual y drástica reducción hasta llegar a su casi extinción en la década de los noventa. De acuerdo con José Felipe Coria, la *Ley Federal de Cinematografía* decretada en 1992 estableció que sólo se requería que 10% de las películas producidas en el país fuesen exhibidas, lo cual significaba que el número mínimo de cintas anuales tenía que oscilar entre diez o quince, por lo que "Tal medida provocó la desbandada de los productores privados: entre 1990 y 1991 se desplomó la producción en cerca de 75 por ciento: de 88 cintas nacionales estrenadas en 1991, se pasó a sólo veinte en 1996" (73). Habría que agregar que esa ley expedida durante el salinismo provocó que en 1997 únicamente se filmaran nueve películas, cifra récord en la historia del cine mexicano.

En consecuencia, con la consolidación de las reformas estructurales impulsadas por Salinas se agregó otra modalidad más a la normatividad que afectó de manera directa a las producciones

cinematográficas nacionales: su minúscula posibilidad de competir en el mercado de la oferta y la demanda con las grandes compañías transnacionales estadounidenses a causa de los escasos recursos públicos invertidos para realizarlas, exhibirlas y promocionarlas. Misha MacLaird atinadamente discurre que este tipo de censura indirecta tenía una base económica de fondo, la cual incluía: "[L]as oportunidades limitadas de financiamiento, la falta de publicidad, las dificultades para asegurar su distribución, las clasificaciones restringidas emitidas por la RTC y el mal posicionamiento del filme dentro de la colocación del exhibidor; impuesto por el gobierno o por los agentes corporativos, incluyendo a aquellos encargados de hacer las regulaciones y que apoyan a las corporaciones antes que a los artistas"[17] (83).

Eso no implica que la motivación política detrás de estas restricciones dirigidas hacia la producción de largometrajes esté ausente, dado que la interrelación entre los negocios y la política es muy estrecha y dinámica (83). La afirmación anterior es relevante al analizar las medidas de control mediático desplegadas por el presidente Salinas, cuya prioridad consistía en asegurar las millonarias ganancias financieras que, según él, serían el resultado de las modificaciones a la Constitución en materia de apertura a la inversión privada. Con ello en mente, su administración manipuló la información vertida a través de los medios masivos –como su supuesta buena disposición a permitir la exhibición de películas críticas al régimen priista– porque sabía que, para que su política neoliberal tuviera la aceptación de sus gobernados, era necesario difundir la falacia de que México era por fin un país democrático encaminado a convertirse en un país próspero y moderno a la altura

[17] "[L]imited funding opportunities, lack of publicity, difficulty in securing distribution, restrictive RTC ratings, and bad positioning of the film within an exhibitor's lineup, imposed by government or corporate agents, including the policy-makers who support corporations before artists" (83).

de las grandes potencias globales. Por consiguiente, se fortificaron los márgenes de los ordenamientos normativos en el cine (máxime tratándose de temas políticos), porque de ese modo se intentaban encubrir las fisuras de su proyecto político de nación.

Las severas sanciones que afectaron la realización y distribución de *Rojo amanecer*, la primera historia ficcional en abordar directamente la masacre de estudiantes cometida en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, contradicen las afirmaciones hechas por Alfredo Peredo-Castro, en el sentido de que en el salinato predominó "un ambiente más libre" donde la censura oficial fue un poco más flexible debido a las presiones ejercidas por la izquierda (75). La falta de un presupuesto adecuado que permitiera hacer grabaciones en exteriores y contar con los materiales necesarios para la filmación, las amenazas de muerte vía telefónica que recibiera el protagonista Héctor Bonilla ("Rojo amanecer". *La historia detrás del mito*), así como su postergado estreno debido a supuestos contratiempos burocráticos fueron algunos de los varios impedimentos con los que el director Jorge Fons y el equipo de producción tuvieron que lidiar para poder ver el estreno de esta cinta. José Felipe Coria, en lo particular, asegura que para que ésta contara con la aprobación oficial, el actor Héctor Bonilla "confesó que hubo concesiones: el final y unas escenas se cortaron para complacencia de todos, censores y censurados" (71).

Por ende, en la exhibición comercial de este punzante largometraje no aparecieron escenas clave donde se veían directamente o se aludía a los militares como los causantes directos de atropellos y asesinatos en contra de civiles desarmados (como la escena final donde el niño sobreviviente baja las escaleras ensangrentadas y ve pasar a un soldado caminando sobre un suelo bañado de agua de lluvia y sangre). La intervención de los censores, a la postre, desvirtuó y limitó la denuncia hecha en esta cinta en contra de los hechos atroces ocurridos en Tlatelolco en los que estuvieron implicadas las fuerzas castrenses mexicanas que, sin embargo,

terminaron siendo eximidas de toda culpa. Por eso Coria tiene razón cuando asevera que "*Rojo amanecer*, loa al miedo al poder, crónica de inmovilidad civil y mirada autoritaria, culpa a los judiciales de la matanza del 2 de octubre de 1968" (71). En todo caso, estas inexactitudes históricas no demeritan el intento de Jorge Fons y, por ende, el de los actores socialmente comprometidos que de forma clandestina rodaron esta película, por rescatar un momento histórico dolosamente omitido en la historiografía oficial.

La internacionalización de los filmes dirigidos por mexicanos en la época contemporánea comenzó años antes de ser investido como presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) –la aclamada película *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991) lo ejemplifica bien–, pero se incrementó con motivo de la crisis financiera heredada por el salinato. La escasa producción fílmica, ocasionada por la falta de presupuesto y el exiguo interés de las autoridades en invertir en la cultura nacional, motivó a los jóvenes talentos mexicanos a experimentar formas alternas para la realización de sus proyectos cinematográficos, tales como la inversión de compañías privadas, las coproducciones con compañías extranjeras e, incluso, la emigración. Los nombres de los directores Luis Mandoki (*When a Man Loves a Woman*, 1994; *Innocent Voices*, 2004), Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, 2001; *Children of Men*, 2006; *Gravity*, 2013), Guillermo del Toro (*Mimic*, 1997; *El laberinto del fauno*, 2006) y Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, 2000; *21 Grams*, 2003), así como los del fotógrafo Emmanuel Lubezki y de los actores Salma Hayek, Gael García Bernal y Diego Luna son ahora conocidos a nivel global gracias a que apostaron por participar en la fructífera y multitudinariamente reconocida producción comercial hollywoodense.

De entre los cineastas que desistieron de salir del país destacan Fernando Sariñana, que en 1999 estrenó su película *Todo el poder*, y Luis Estrada, cuya película *El infierno* (2010) es analizada en el capítulo VI de este trabajo de investigación. Las restricciones gubernamentales

que Estrada –en particular– ha tenido que eludir en su carrera han sido diversas, tal y como ocurriera con su polémica, pero redituable cinta *La ley de Herodes* (1999). Por plantear una (re)visión crítica de la propaganda ideológica favorable al partido que predominara durante la época en que gobernó Miguel Alemán Valdés, esto se convirtió en un reto a vencer para la administración zedillista. El atrevimiento de esta sátira política fue grande porque, además de revelar el alto grado de corrupción que siempre ha caracterizado al régimen priista posrevolucionario, se denunciaban las sucias tretas de la Iglesia católica para mantener sus canonjías institucionales. Esas fueron las razones de peso por las cuales se intentó censurar dicha creación artística, valiéndose para ello de distintos subterfugios, como fue el intento de las autoridades por prohibir su proyección en el Festival de Cine Francés que tendría lugar en el puerto de Acapulco, lo cual no hizo más que evidenciar una vez más que la crítica política y religiosa son un asunto delicado que debe ser supervisado con atención por un Estado renuente a darle prioridad a los principios democráticos más elementales de los que forma parte la libertad de expresión.

Una vez terminado el festival continuaron las sanciones en contra de ese irreverente largometraje, que puso en jaque al PRI y a su candidato, Francisco Labastida Ochoa, durante los meses previos a las elecciones presidenciales del 2000. Aunque se autorizó su exhibición comercial, ésta se dio bajo los siguientes términos, de acuerdo con Carlos Bonfil: "un mes más tarde, en dos de los cines de la ciudad de México, sin autorización del director ni de la compañía Bandido Films, sin ningún póster, ni publicidad o avances, con el mínimo de publicidad en los periódicos, y con la única intención de probar que en México no existía ningún tipo de censura"[18] (citado en

[18] "a month later, in two movie theaters in Mexico, without authorization from the director or from Bandido Films, without a poster, without trailers, with minimal publicity in the newspapers, and with the sole declared intention of proving that in Mexico no type of censorship existed".

MacLaird 89). Paradójicamente, estas medidas coercitivas en torno al filme de Estrada no hicieron más que refrendar la percepción colectiva, que aumentó al resonar en las noticias la controversia causada por esta historia de que el sistema político autoritario necesitaba una regeneración que permitiera la inclusión de propuestas disidentes. El éxito comercial de la película de Estrada mostró que el público mexicano, en especial los jóvenes de la clase media, estaba deseoso de acceder y promover el arte hecho en casa con contenidos y propuestas críticas más acordes con su realidad cotidiana que aquélla proyectada por el ampliamente difundido cine maniqueísta hollywoodense.

En ese entorno social comenzó el nuevo milenio. A la gente mexicana le bastó un breve lapso de tiempo para constatar que las altas expectativas generadas a partir de la elección presidencial donde resultó triunfador Vicente Fox Quesada fueron una quimera. Judith A. M. Costello va aun más lejos al asegurar que la promesa del "cambio" no significó una verdadera transición hacia la democracia, sino sólo la consolidación en el poder de la élite política conservadora: "La dictadura del partido político y de la clase socioeconómica que ha gobernado México desde la revolución de 1910, no cambió con la elección de Fox. En lugar de los enriquecidos hombres blancos que se autonombraban socialistas, México está sujeto a la dictadura de los enriquecidos hombres blancos que se identifican con los republicanos de los Estados Unidos"[19] (33-34). Efectivamente, este poco instruido presidente panista, estrechó los lazos de amistad con su homólogo estadounidense, George W. Bush, sin pretender nunca poner en riesgo la continuidad del régimen neoliberal implementado por los últimos

[19] "The dictatorship of the political party and socioeconomic class that have ruled Mexico since the 1910 revolution, has not changed with the election of Fox. In place of wealthy, White men who fancy themselves socialists, Mexico is now under the party dictatorship of wealthy, White men who fancy themselves akin to Republicans in the United States" (Costello 33-34).

tres gobiernos priistas. Es de resaltarse, sobre todo, que Fox se valió del mismo uso de la violencia de Estado que los gobiernos priistas para reprimir a los habitantes de San Salvador Atenco en 2006; puesto que, en contubernio con el entonces gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, autorizó el despliegue excesivo de elementos de la fuerza pública que cometieron diversas vejaciones como la humillación y violación colectiva de más de 26 mujeres y el asesinato de un joven. En este último caso, como en los crueles eventos del pasado, la impunidad imperó.

La falta de interés de Fox hacia lo relativo a la cultura se puso de manifiesto cuando, como parte de un supuesto plan de austeridad del gasto público, propuso desaparecer las siguientes instituciones encargadas de fomentar la producción del arte cinematográfico en México: el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine, que fuera creado en 1983 durante el gobierno de Miguel de la Madrid), los estudios Churubusco Azteca, S.A. (Echasa) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) (Torres, "Panorama del cine mexicano" 102). Aunque esta iniciativa de Fox no prosperó, su reticencia a apoyar el cine con fondos financieros provenientes del erario público fue marcada; por eso vale la pena recuperar el siguiente reproche que en una entrevista le hiciera el internacionalmente famoso actor mexicano Diego Luna al mandatario panista: "No me preocupa que el presidente Fox no le haya hablado a Guillermo Arriaga cuando ganó el premio en Cannes como mejor guionista, ¡me preocuparía que le hablara! ¿Con qué cara le va a decir: 'estamos haciendo las cosas bien, felicidades'? Gracias a las políticas culturales de México todos esos directores viven en otro país" (Mejía y Villoro 72).

Las estadísticas no hacen más que ratificar que el TLCAN tuvo consecuencias devastadoras para el cine mexicano porque en 1997 (únicamente tres años después de que entrara en efecto este tratado comercial) se filmaron en México un total de nueve películas y ese número no tuvo un aumento considerable con el paso de los años.

De acuerdo con Patricia Torres San Martín, "de 2000 a 2006, el periodo del presidente Fox, las cifras nos marcan una producción de 213 películas, de las cuales 77 se enlataron" ("Panorama del cine" 100). Es decir que, además de la habitual censura que siguió afectando la realización, exhibición y distribución de las cintas mexicanas, los cineastas contaron con muy poco apoyo financiero institucional para poder competir en estos tres rubros con aquel dispendioso espectáculo mediático de las compañías transnacionales de Hollywood. En esa coyuntura surgieron los largometrajes que, gracias a la inversión de empresas privadas, difundieron con mucho éxito a nivel global la creatividad artística de los ya reconocidos directores mexicanos: *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón,[20] 2001) y *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002).

Al no tener que depender del financiamiento directo del gobierno mexicano, estas películas pudieron subvertir los parámetros culturales convencionales que los ordenamientos normativos habían protegido celosamente hasta antes de que éstas aparecieran, en especial los relativos a la (homo)sexualidad y a la religión, aunque cabe advertir que ello no las eximió del todo de la censura. Tales transgresiones también fueron posibles porque, en este mundo globalizado actual, donde impacta más el sufrimiento de un perro que el de un ser humano, se pueden mostrar situaciones límite que, sin embargo, son percibidas por el espectador como algo normal o en su defecto insalvable. Desde este punto de vista, la ópera prima de González Iñárritu, *Amores perros* –que gozó de un inusitado éxito comercial e inclusive fue nominada para un Óscar–, no tuvo que enfrentar mayores complicaciones por exponer una apología a la violencia social, sobre todo la fratricida. Por su parte, en *Y tu*

[20] Es importante resaltar que Alfonso Cuarón se convirtió en el primer director latinoamericano en ser galardonado con el Óscar como mejor director este 2014 por su película *Gravity* (2013).

mamá también de Alfonso Cuarón no sólo se profería un lenguaje tan altisonante como el de la cinta de González Iñárritu, sino que también se exhibían escenas cargadas de sexualidad y erotismo (como la escandalosa escena del beso entre los dos hombres protagonistas), otrora imposibles de plasmar en la cinematografía mexicana; por esa razón fue restringida para el público joven según argumenta Gael García Bernal: "En ese momento no existía la clasificación B-15. Después de *Y tu mamá también* decidieron ponerla. Era absurdo que los jóvenes chilenos pudieran verla y los mexicanos no" (Mejía y Villoro 73).

De estos tres filmes, *El crimen del Padre Amaro* fue el que más revuelo provocó dado que ventilaba la corrupción e hipocresía dentro de la Iglesia católica. La propaganda hecha en contra del largometraje de Carrera por la organización ultraconservadora Provida, que encabezara Jorge Serrano Limón, resultó a la postre infructuosa, en parte por el contexto histórico en el que éste se estrenó; de acuerdo con el siguiente señalamiento hecho por el propio García Bernal: "[E]ran los tiempos de las primeras denuncias contra el padre [Marcial] Maciel. En todo el mundo surgió el tema del abuso de los sacerdotes a los niños. La prensa estaba a favor de ventilar estos temas y los que fueron a ver la película lo hicieron por una decisión contra los que querían decidir por nosotros" (Mejía y Villoro 73). La internacionalización del séptimo arte producido por mexicanos, por consiguiente, favoreció la aproximación a la mayoría de los temas tabú, pero la censura aún sigue afectando su exhibición dentro del país; como ocurrió, por ejemplo, con *El cielo dividido* (Julián Hernández, 2005), cinta que enfrentó restricciones oficiales por exponer abiertamente el amor homosexual. Asimismo, los filmes en los que se plantean asuntos políticos de trascendencia, los cuales incomodan a los grupos en el poder, siguen siendo muy limitados y es común que los directores se autocensuren con el fin de no arriesgar su carrera (como le ocurriera en el pasado a Julio Bracho), o bien que las historias críticas sean prohibidas aun antes de filmarse.

Atención aparte merece el largometraje de Francisco Vargas, *El violín* (2005), porque la historia que aquí se representa apunta a una violencia propagada por un Estado totalitario que rebasa las fronteras espaciales y temporales; dicha idea es reforzada por Patricia Torres San Martín con las siguientes significativas observaciones: "Esta estrategia dramática de conectar la música con el compromiso político le da a la película un toque dialéctico y universal" ("Panorama del cine mexicano" 116). En ese sentido, este filme hace recordar la Guerra Sucia mexicana de 1969 a 1979 cuando los militares mexicanos persiguieron a la guerrilla de Lucio Cabañas, secuestrando, torturando, violando, masacrando y desplazando a su paso a miles de personas de origen indígena que vivían en varios poblados de Guerrero. Asimismo, hace que el espectador tome como punto de referencia las numerosas persecuciones políticas, torturas, violaciones y asesinatos colectivos que se generaron en otros países latinoamericanos durante las décadas de los setenta y ochenta e, incluso, nos remite a la guerra de baja intensidad que desplegó el gobierno mexicano para combatir al EZLN en Chiapas.

Es preciso señalar que, en México, la exhibición de esta película estuvo a punto de ser prohibida, puesto que el Ejército mexicano se sentía directamente aludido e incriminado por lo que hizo presión política para que ésta no se exhibiera comercialmente. De tal manera que, de no haber contado Vargas con el respaldo de periodistas y otros directores comprometidos como él y, sobre todo, de la empresa Canana Films (perteneciente a Pablo Cruz, Gael García Bernal y Diego Luna) y la revista *Proceso,* que se empeñaron en distribuirla desafiando el poder del Estado, muy probablemente se hubiese quedado enlatada como tantas otras. Como oportunamente asevera Carlos Bonfil, la mayor transgresión de *El violín* radica en haber hecho una denuncia de los abusos de la intocable y sacrosanta institución castrense; por lo que "en sus crudas escenas iniciales derriba el tabú que impedía representar al Ejército mexicano como

algo más que una noble institución al servicio del bienestar público, particularmente en el campo" (1).

Por otro lado, en este medio dominado por los cineastas masculinos, las mujeres se han avocado a expresar a través de sus filmaciones su preocupación por la violencia de género y la sistemática conflictividad social y política. Maryse Sistach ha denunciado el abuso sexual a que son sometidas las jóvenes adolescentes en una sociedad moralmente degradada, automatizada e insensible a su dolor en dos de sus películas, *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) y *La niña en la piedra. Nadie te ve* (2006), así como también a través del guión de su propiedad que retomara el director José Buil en *Manos libres. Nadie te habla* (2004). María Novarro Peñaloza con su película *Sin dejar huella* (2000) también ofrece una perspectiva femenina sobre la corrupción de las autoridades policiales y desentraña "una perversa y endurecida forma de patriarcado institucional" (Torres, "Mujeres detrás de cámara" 117). La directora y escritora Issa López, de quien se analiza su segundo largometraje, *Casi divas* (2008), en este trabajo de investigación, se dio a conocer con *Efectos secundarios* (2006). Esta última es una historia en donde los jóvenes, tanto hombres como mujeres, subsisten en un mundo vacío sin poder precisar cuál es el origen de sus problemas, la apatía que todos ellos muestran es escalofriante.

El uso de los medios masivos con fines proselitistas para intentar legitimar su periodo presidencial fue reapropiado por Felipe de Jesús Calderón Hinojosa (2006-2012) cuando, al igual que sucediera en el caso de Carlos Salinas de Gortari, asumiera el poder en medio de acusaciones de fraude electoral. El ocupante de Los Pinos que iniciara su sexenio dirigiendo una guerra tan costosa (no sólo en términos de dinero, sino también de vidas humanas) como infructuosa en contra del narcotráfico, maquinó un elaborado andamiaje mediático en el que despilfarró exorbitantes sumas pertenecientes al erario. No solamente gastó millones de pesos en publicitar una prefabricada imagen de sí mismo como hombre fuerte y de su

gobierno,[21] sino que también intentó resarcir la reputación de la Iglesia católica[22] mediante una estrecha relación pública con dicha institución religiosa, dado que él era un declarado devoto católico, algo que desde su utraconservadora perspectiva no contradecía su vociferada inclinación bélica. De lo que se trataba era de construir una "comunidad imaginada" lo más alejada posible de la realidad vivida a diario por millones de mexicanos, a decir, el encuentro físico o visual con un espectáculo de terror que incluía: cadáveres decapitados y desollados colgando de puentes, cabezas humanas arrojadas en las calles, mantas y pintas que amenazaban y acusaban a los funcionarios públicos de colaborar con los cárteles de la droga contrarios, tiroteos, secuestros, torturas, violaciones, etc. La guerra no solamente consistía en tácticas armadas, sino también propagandísticas, por eso había un constante flujo de (des)información con el que se pretendía crear un ambiente de heroísmo y triunfalismo que respaldara la sinrazón de la violencia desatada en el país.

Así fue como, al aproximarse el Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución Mexicana, Felipe Calderón puso en marcha una estrategia mediática que en mucho se asemejó (salvaguardando el contexto histórico) a la realizada por el dictador Porfirio Díaz; quien al celebrar el centenario de la gesta libertaria se valió de los medios masivos, en este caso el cine y la prensa escrita, para (re)crear un espectáculo mediante el cual se le

[21] Aunque los espectáculos televisivos no forman parte de esta investigación, es importante referirse a los diversos montajes de Genaro García Luna, secretario de Seguridad Pública quien ha sido acusado por la periodista Anabel Hernández de tener vínculos con el crimen organizado. Entre éstos resalta aquel ocurrido el 9 de diciembre de 2005 cuando las cámaras de Televisa transmitieron "en vivo" la captura de una banda de supuestos secuestradores en la cual se encontraba una ciudadana francesa, Florence Cassez. Asimismo, pueden citarse la serie policiaca televisiva del 2011, *El Equipo*, en la cual se invirtieron cien millones de pesos para enaltecer la desacreditada imagen de la policía federal, así como las apariciones en medios electrónicos de Felipe Calderón publicitando a México como destino turístico.

[22] La Iglesia católica había tenido que hacerle frente a los escándalos provocados por las acusaciones de pederastia en contra de varios sacerdotes católicos, entre los cuales tomó mayor notoriedad el caso del Marcial Maciel Degollado de los Legionarios de Cristo.

confiriera un pasado glorioso a ese país de principios del siglo XX inmerso en una realidad presente repleta de injusticia, desigualdad y muerte. Por su parte, Calderón, aprovechó la conmemoración de ambos eventos históricos para gastar cientos de millones de pesos en: a) edificar costosas figuras y monumentos históricos, como el Reloj Bicentenario, la Estela de Luz y el Coloso, entre otros; b) montar un espectáculo público, muy acorde con sus gustos macabros, con los restos exhumados de los héroes patrios; c) financiar una campaña mediática para manipular y despertar el entusiasmo colectivo por las celebraciones oficiales; y d) auspiciar la producción de telenovelas y programas de supuesta recuperación de la memoria histórica, así como la de diversas creaciones artísticas, literarias y cinematográficas, todas ellas enfocadas en (re)producir el discurso triunfalista y encubridor del gobierno calderonista. Estas prácticas rituales de la segunda administración panista, tuvieron una intención muy clara, según lo arguye Jorge Sánchez Cordero en las siguientes frases:

> El modelo gubernamental empleado para la conmemoración del Bicentenario presupone una magnificencia impersonal y afirmatoria; presupone igualmente la unidad de una historia épica y combativa en donde los pasajes oscuros se confinan al culto privado de la memoria. El gobierno queda así como el gran ordenador de la conmemoración y su único oficiante […] La conmemoración nacional y cívica queda oculta en la sombra de las ambiciones políticas (28).

Es decir, Calderón, como antaño lo hiciera Porfirio Díaz, no sólo utilizó los medios masivos con fines propagandísticos para ensalzar su figura (y en su caso particular legitimarla); sino que también recurrió a mitos que le ayudaran en la construcción de una "comunidad imaginada" que excluyera a las víctimas de su guerra. Por lo tanto, el predominio de la violencia en la realidad circundante se negaba, o por lo menos se minimizaba, al proyectar en el cine y

en otros medios imágenes recurrentes de magnificencia y valentía con las que se pretendía fomentar masivamente, en cada estado de la república, la noción por demás inexistente de una unidad nacional respaldada en un pasado violento remoto, pero percibido por Calderón como excelso e inspirador. No es casual que para tales fines su administración haya aprobado la realización de una película sobre Miguel Hidalgo y Costilla, algo que también ocurrió durante el porfiriato en la celebración del centenario de la gesta independentista; sólo que en el caso de *Hidalgo. La historia jamás contada* (Antonio Serrano, 2010) se trató de proyectar un perfil más humano de este excomulgado prócer de la Independencia Mexicana.

Otros de los filmes con temas bélicos que con motivo de festejar las fiestas patrias se produjeron en el 2010 fueron: *El Atentado* (Jorge Fons), *Mujeres patria* (Christopher Luna), *Chicogrande* (Felipe Cazals), la cinta de dibujos animados *Héroes verdaderos* (Carlos Kuri), el conjunto de 10 directores y 10 cortometrajes titulado *Revolución* y, por supuesto, la película analizada en este trabajo de investigación, *El infierno* (Luis Estrada). Lo interesante de esta última cinta de Estrada es que su propuesta contestataria se anuncia desde su mismo cartel publicitario con la severa, pero acertada afirmación, "Nada que celebrar". Para Estrada no era nada nuevo el tener que recurrir al apoyo de periodistas e intelectuales para poder contrarrestar la censura, tal y como ocurrió con su anterior film, *La ley de Herodes* (1999). Por eso, al exponer en *El infierno* el desastre moral y material provocado por las equivocadas decisiones políticas del combativo Calderón, sabía que nuevamente tendría que enfrentar con audacia las restricciones oficiales (con la salvedad que ahora eran impuestas por un gobierno panista); las cuales impidieron que esta cinta obtuviera la clasificación B-15 (es decir no restrictiva), otorgándole en cambio la C (exclusiva para adultos). A pesar de ello, la respuesta del público fue determinante en el éxito comercial que ésta alcanzó.

En su empeño por resarcir la credibilidad de la Iglesia católica y para contrarrestar las denuncias de pederastia en contra de un sacerdote apostólico-romano hechas en el documental dirigido en el 2011 por Alejandra Sánchez Orosco, *Agnus Dei (Cordero de Dios)*, la administración calderonista financió la filmación del exorbitantemente costoso largometraje *For Greater Glory. The True Story of Cristiada* (Dean Wright 2012). La exhibición casi obligatoria en las escuelas públicas mexicanas de esta *Cristiada* es una muestra más de la inclinación propagandística y, en este caso, endoctrinadora de Calderón. Por esa razón también se produjo en el sexenio calderonista *Los últimos cristeros* (Matías Meyer, 2011), otra cinta donde se (re)creaba esa misma revuelta armada en la que participaron los sacerdotes católicos en contra del gobierno de Plutarco Elías Calles, la Guerra Cristera (1926-1929). Cabe aclarar, sin embargo, que en esta última se exponía un enfoque menos apegado a la ideología conservadora del presidente en turno; quizás a eso se deba que gozó de muchos menos recursos financieros que el filme de Wright.

Aunque durante el sexenio de Calderón el número de películas producidas se incrementó –oscilando entre las 65 y 74 películas anuales– eso no significó un cambio sustancial en el proceso de evaluación y distribución, puesto que varias de éstas terminaron enlatadas y otras más fueron exhibidas comercialmente por un tiempo muy limitado y en sólo unas cuantas salas de cine. Por más que la censura haya sido camuflada en la narrativa oficial, ésta no ha podido ocultarse del todo. Como prueba de ello se puede citar el documental *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Laura Negrete, 2011), el cual se promocionara con un enunciado por demás revelador e irrefutable: “En México ser inocente no basta para ser libre”. A pesar de que Hernández y Negrete ganaron en enero del 2014 el juicio millonario entablado en su contra por quejosos particulares que imputaban el uso de varias imágenes sin su consentimiento, el daño moral y económico fue cuantioso para

los cineastas, puesto que por un periodo de dos años se prohibió la exhibición comercial de su documental.

Asimismo, en este año del 2014, dos años después del regreso del PRI al poder, se volvió a endurecer la censura afectando principalmente a aquellas películas donde se critica de manera directa la violencia ejercida por el régimen priista, como es el caso de dos cintas estrenadas en México en el 2012 (año de las elecciones presidenciales) dirigidas por Carlos Bolado: *Colosio, el asesinato* y *Tlatelolco, Verano del 68*. Ambos largometrajes fueron boicoteados por el embajador de México en Chile, Otto Granados Roldán (exvocero de Carlos Salinas de Gortari), para que no fueran proyectadas en el Festival Internacional de Chile de Lebu ("Acusan a la embajada de México" 1). En un país donde constantemente se recicla y moldea a gusto y conveniencia una "comunidad imaginada" donde prevalece la falacia de la democracia, no podría quedar al margen la vigilancia oficial expresada por medio de la censura. Por todo lo ya referido, es muy factible que el Estado mexicano seguirá utilizando la brutalidad y el espectáculo de la violencia a través del cine y otros medios masivos para sustentar su agenda nacionalista y la construcción identitaria de ser mexicano; por ello, dependerá del público el concientizarse para no dejarse manipular perennemente.

III
Teorizaciones: la diversificación de la violencia

Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad.

Susan Sontag
Ante el dolor de los demás

El análisis que aquí se presenta sobre la violencia tiene un carácter interdisciplinario dado que se han utilizado teorizaciones de los estudios de paz, la sociología, la psicología, la antropología y la filosofía. Sin duda, las ideas de Freud con respecto al conflicto constante entre los impulsos libidinales destructivos y las represio-

nes sociales violentas que ocurren dentro y fuera de la conciencia humana (Villegas 111) han servido de base para el desarrollo de diversas conceptualizaciones teóricas, entre las que se encuentran las realizadas por Abelardo Villegas. De acuerdo con este filósofo mexicano, tanto la racionalidad como la violencia forman parte de la naturaleza humana y es esto, precisamente, lo que hace aún más complejo cualquier análisis sobre este tema de la violencia. Si bien la racionalidad fue concebida por la tradición platónica "en perpetua lucha contra los instintos y la concupiscencia, como una especie de ángel bueno que luchara contra los poderes oscuros", en realidad, argumenta Villegas, "la cosa no es tan sencilla, [debido a que] la racionalidad está preñada de instinto y el instinto está preñado de racionalidad" (113). Es decir, los instintos pueden adaptarse socialmente mientras que la razón, generalmente al servicio de la preservación de la especie humana, puede también valerse del uso de la fuerza o destructividad para imponerse.

La visión de Villegas, a pesar de las declaraciones antes señaladas, no es del todo negativa; por el contrario, está cargada de optimismo cuando insiste en que "[L]a razón al servicio de la verdad y del diálogo puede desmontar, desmantelar y desanimar muchas actitudes violentas". Estas últimas aseveraciones de Villegas son cuestionables y pueden rebatirse con facilidad, dado que él mismo ha argumentado sobre la ambigüedad del lenguaje y la apropiación a conveniencia que cada nación hace de términos tan debatibles como la democracia y la libertad. De igual manera, podríamos nosotros agregar la maleabilidad y manipulación que cotidianamente se hace del concepto de "verdad" –utilizado por él mismo en esta última cita a partir de una perspectiva positivista; es decir, otorgándole una definición absoluta– por lo que la erradicación o, en todo caso, la disminución de las "actitudes violentas" a través del diálogo está muy lejos de constituirse en una realidad dentro de las prácticas realizadas por todos los ciudadanos. Debido a que el ser humano no es tan racional como ha quedado constatado en

el devenir histórico, la violencia no sólo ha perdurado, sino que se ha diversificado y se ha hecho cada vez más letal; tal planteamiento es, precisamente, lo que se intenta demostrar en este trabajo de investigación.

Sin lugar a dudas, "Violence, Peace, and Peace Research" es un artículo emblemático publicado por la socióloga Johan Galtung, dentro del marco de la Guerra Fría, en el que analiza en detalle la violencia a partir de los estudios de paz. Entre sus observaciones, ella destaca que el concepto de violencia debe ampliarse y no limitarse a la violencia física o directa, la cual es comúnmente referida como "violencia real". Por el contrario, la violencia también está presente cuando no se evitan aquellas acciones que limitan o afectan directamente el potencial de todo individuo (169). En este caso, se trata de la violencia estructural, que forma parte de la estructura social y puede ejemplificarse en las dos situaciones siguientes: cuando la tasa de mortalidad entre la gente de escasos recursos a causa de una enfermedad curable es elevada o cuando los índices de analfabetismo en una población son altos, sobre todo tratándose de un gobierno que cuenta con los recursos económicos suficientes para invertirlos en los servicios de educación y de salud.

Para demostrar la complejidad de la noción de violencia, Galtung propone seis dimensiones a considerar: 1) se debe de distinguir entre la violencia física (que se refiere no solamente a los seres humanos que son lastimados somáticamente, sino también cuando se reduce su capacidad física) y la violencia psicológica (que incluye las mentiras, el lavado de cerebro, el adoctrinamiento en sus diferentes variedades y las amenazas) (169). 2) Hay que discernir también entre la influencia positiva o negativa que puede recibir una persona: si se le castiga o premia para que actúe de un modo u otro en particular. 3) Se debe determinar si hay o no un objeto susceptible al daño; la amenaza y la recompensa también son tipos de violencia. 4) La distinción más importante de todas es la siguiente: si existe un sujeto (actor) que realiza el(los) acto(s)

violento(s), entonces ésta es personal o directa, pero si no lo hay entonces estamos ante una violencia estructural o indirecta (170). 5) Es necesario determinar también si la violencia se lleva a cabo de manera intencional o no. 6) Se tiene que enfatizar la diferencia entre la violencia manifiesta y la latente o simbólica: la primera puede ser tanto personal como estructural y se reconoce porque es observable aunque no necesariamente de forma directa; en cambio, la violencia latente no se puede evidenciar fácilmente, pero sí se percibe (172).

Las teorizaciones de Johan Galtung, por consiguiente, son relevantes porque hurgan entre las causas y las distintas formas en que la violencia es ejecutada al proponer una clara distinción entre la violencia personal/directa y la estructural. En esta última categoría debe incluirse el lenguaje, puesto que muchas veces éste es usado para causarle daño psicológico a alguien, por lo que bien puede considerársele un signo de control, un arma poderosa o, como diría Lorenzo Magnani, "puede ser un instrumento usado igual que una navaja"[1] (47), puesto que es la base sobre la que se sustenta, produce, promueve y legitimiza la violencia tanto personal como estructural. Abelardo Villegas desarrolla esa misma idea al aseverar que el lenguaje pierde con frecuencia su función de comunicar y provoca conflictos, inclusive armados, no solamente a causa de su ambigüedad, sino a la implicación de totalidad y necesidad que éste conlleva. Por tanto, al explicar la violencia a nivel declarativo, Villegas califica de "terrorismo verbal" a la práctica social de poner etiquetas o marbetes a ciertas personas o grupos humanos para denigrarlos o cosificarlos. Por eso es que

> La palabra, el "logos", la razón, están preñados de violencia y agresividad porque fácilmente se desvirtúa su función de comunicación y de veracidad. La función de veracidad y racionalidad no es un

[1] "Language can be a tool exactly like a knife" (47).

> compartimiento estanco incomunicable, recibe los influjos de un estrato irracional y de las fuerzas sociales mismas que pugnan entre sí. La antinomia, por eso, no es propiamente entre violencia y diálogo, porque el diálogo también es violento, está al servicio de la violencia. Es más bien entre violencia y no violencia, tanto en el diálogo como en los hechos (Villegas, 118-119).

En ese sentido, no debe olvidarse que a través del discurso –es decir, con la palabra hablada o escrita– se somete, esencializa, vitupera, tortura, demoniza y victimiza en general a los demás, a los Otros, los diferentes; así como también se (re)crean, (re) producen, se amoldan y se invisibilizan todas las identidades. Las heridas tanto psicológicas como físicas que se le causan a los individuos sometidos a la violencia verbal son, por consiguiente, provocadas y construidas en un determinado contexto social. A ese respecto, Jeff Hearn y Vivian Burr han asegurado que tanto la violencia como el acto de herir son algo simultáneamente material y discursivo: doloroso y textual. Transforman la materialidad del cuerpo, al mismo tiempo que afectan decisivamente las construcciones discursivas en torno a dichos hechos violentos. No debemos olvidar que, después de todo, el lastimar y lo que eso significa ha sido histórica, social y culturalmente construido (11); es decir, al referirse al acto de herir se tiene que considerar que éste es un fenómeno cultural tanto material como discursivo, en tanto que herir no es únicamente una representación, sino también la fabricación de la realidad por sí misma (11).

El discurso oficial, con sus consabidas estrategias de selección de palabras y cuidadosamente diseñadas definiciones y denominaciones de métodos, situaciones e identidades, crea nuevos imaginarios colectivos con los que intenta convencer a la población en general de que sus procedimientos se apegan siempre a la ley y que sus "verdades" (aunque volátiles) son absolutas. Como diría Abelardo Villegas, los actores políticos aprovechan la ambigüedad

de las palabras mismas para dotarlas de distintos significados con el fin de manipular a la opinión pública de acuerdo con intereses específicos; como ejemplo baste mencionar la distorsión de la palabra "paz" cuando el gobierno israelí invadió Líbano afirmando que lo hacía con la intención de preservar la "paz para Galilea" (113). Así, las justificaciones, ideas, valores y categorizaciones emitidas por los grupos dominantes de los Estados-nación más avanzados son reiteradas y recicladas incesantemente con el fin de ser aceptadas sin cuestionamientos por la población en general. Algo similar ha observado Edward W. Said al analizar, en particular, las directrices de la política implementada por el gobierno estadounidense, cuyo interés por ejercer el control mundial le ha llevado a utilizar la fuerza y explotar el interés nacionalista de sus propios gobernados. La efectividad de dicha política, afirma Said, ha contado con unos colaboradores muy especiales, como se aprecia en la cita a continuación:

> [T]enemos la horripilante excusa predecible de que "nosotros" somos excepcionales, no imperialistas, no volveremos a reproducir los errores de los imperios anteriores, esa misma excusa que se ha usado por costumbre después de los errores cometidos, como lo atestiguan las guerras de Vietnam y la del Golfo. Mucho peor ha sido la sorprendente, muchas veces pasiva, colaboración con esas prácticas de parte de los intelectuales, artistas y periodistas, quienes mantienen una actitud progresista y llena de sentimientos admirables en cuanto a lo local se refiere, pero que son todo lo opuesto cuando se trata de señalar lo que se hecho en su nombre en el extranjero[2] (XXIII).

[2] "[T]here is the horrifically predictable disclaimer that 'we' are exceptional, not imperial, not about to repeat the mistake of earlier powers, a disclaimer that has been routinely followed by making the mistake, as witness the Vietnam and Gulf wars. Worse yet has been the amazing, if often passive, collaboration with these practices on the part of intellectuals, artists, journalists whose positions at home are progressive and full of admirable sentiments, but the opposite when it comes to what is done abroad in their name" (Said XXIII).

Retomando las clasificaciones/definiciones de Johan Galtung, según las cuales la violencia personal puede incluir a un solo actor o a un grupo de actores que la ejecuta (trátese de un solo individuo, un grupo, una nación o más de una nación), entonces la violencia de Estado es en extremo compleja porque se encuentra en una posición ambivalente: en tanto que engloba la violencia tanto personal como estructural. Las élites de los Estados-nación, en su afán por preservar la jerarquización económica y política, controlan y someten a los sujetos marginales –especialmente a aquellos que no se apegan al orden social y cultural dominante– con golpes, gases lacrimógenos, encarcelamientos masivos, tortura e, inclusive, masacres. Por otro lado, la violencia estructural es especialmente nociva porque está diseñada para pasar desapercibida y ser considerada algo normal (Galtung 173); asimismo, ésta, se fomenta, se reproduce y se legaliza regularmente desde las mismas instituciones que simulan combatirla. Como ha enfatizado Leonisa Ardizzone, entre los numerosos aspectos de la violencia estructural, que quizá sean menos visibles que los actos violentos directos, pero no por ello menos devastadores, se encuentran el racismo, el sexismo, la pobreza, la hambruna, la violación de los derechos humanos y el militarismo, entre muchos otros (3).

Tiene razón Ardizzone cuando, haciendo eco de los planteamientos teóricos de Johan Galtung, afirma que en realidad no importa si hay o no actor(es) que lleve(n) a cabo los actos violentos, de cualquier manera, estos últimos generalmente tienen un efecto bumerán. Cuando se realizan constantes manifestaciones masivas demandando tanto justicia como una sociedad más igualitaria, es muy probable que éstas se repriman, como ya se ha señalado anteriormente, con el fin de salvaguardar los privilegios políticos y económicos de los grupos en el poder; en consecuencia, habrá más contrainsurgencia y más represión/alienación de las masas (3-4). Por lo tanto, cabe advertir que la violencia estructural es tan compleja que provoca una cadena de actos violentos (violencia

directa), pero también suscita más violencia estructural. Prueba de esto último sería el círculo vicioso en el que la gente pobre se ve atrapada en razón de su misma pobreza, dado que sus paupérrimas condiciones de vida la conduce a protestar para de inmediato ser reprimida, reforzando así su explotación y alienación (Ardizzone 4). En ese sentido, los sujetos marginales son sometidos a partir tanto de la violencia estructural (pobreza, analfabetismo, desnutrición, desempleo, etc.) como de la violencia física; así, se encuentran encerrados en un círculo vicioso del cual es muy difícil que puedan escapar.

Con el fin de entender mejor la complejidad de la noción de la violencia, es imprescindible analizarla evitando reproducir nuestros prejuicios –tales como que ésta es únicamente interpersonal, física e ilegítima (Magnani 3)– y/o caer en simplificaciones como lo hacen las teorizaciones de la psicología y la sociología, las cuales privilegian hipótesis y análisis sobre el comportamiento violento del ser humano a partir de la descripción, muchas veces ambigua, de características sicopatológicas de ciertos individuos o grupos (Magnani 7). Dichos estudios, como acertadamente lo discierne Lorenzo Magnani, se enfocan únicamente en información empírica y necesidades prácticas, pero no profundizan en aspectos estructurales ni teóricos que son vitales para comprender las distintas motivaciones y situaciones en las que se producen los actos violentos, consideraciones que podrían ayudar a encontrar posibles soluciones a este problema (7). En consecuencia, debe reiterarse que todo crimen individual/personal está inmerso en la violencia estructural, la cual es disimulada, aceptada y clasificada como "buena", puesto que al margen de la violencia inherente en cada individuo, es en las estructuras donde se refuerzan las injusticias y las relaciones de poder y donde también se normalizan, e inclusive se promueven, las actitudes violentas (Magnani 4).

En ese contexto, los actos violentos cometidos a nivel interpersonal no son de ninguna manera casos aislados sin un contexto

sociocultural específico, así como tampoco son crímenes propios de individuos con ciertas características físicas (piel oscura, joven, fornido, etc.) o psicopatológicas, cuya noción de lo moralmente legítimo esté trastocada. Cada acto criminal, por ejemplo, puede ser pluridimensional y no necesariamente seguir las dicotomías tradicionales del bueno/malo o victimario/víctima. De ahí que a continuación se den algunas probabilidades que, aunque no justifican en sí mismas el acto violento, es imprescindible que se tomen en cuenta: a) el victimario que se vio en la necesidad (por hambre, por enfermedad o por ambas cosas) de cometer un acto violento –robar, dañar propiedad privada, lesionar o hasta matar– a causa de la violencia estructural a la que fue sometido por años; b) el victimario (o algún familiar cercano) que pudo haber sido previamente la víctima de cualquier tipo de abuso por parte de la persona a la que agredió; c) el victimario que pudo no percibir su acción como un acto criminal sino como un acto de justicia llana.

Con base en lo anterior, se hace necesario reiterar que todo ser humano está inmerso en una estructura social donde ideológicamente se construyen imaginarios clasificando lo que es válido o no de acuerdo con los parámetros culturales que mejor se acomodan a los intereses de la clase social dominante; de ahí que Pamela J. Stewart y Andrew Strathern enfaticen que la violencia es también un constructo social y se aventuren a afirmar que "La violencia puede ser percibida ya sea destruyendo o creando el orden"[3] (2). Esta afirmación es también avalada por Vicenç Fisas, quien remarca el contexto social en el que la violencia se produce y perpetúa, puesto que ésta "se aprende como un modelo social en el cual falta una conciencia social para erradicarla" (citado en Monárrez 252). Es común que al sujeto social marginal no se le enseñe a pensar críticamente, sino solamente a seguir órdenes o a imitar modelos

[3] "Violence can be seen as either destroying order or creating it" (2).

de conducta y parámetros culturales que exacerban los actos irracionales a través de los medios masivos de comunicación.

Por lo que se puede afirmar que si bien es cierto que la violencia es parte inherente de la naturaleza humana –esos "poderes oscuros" reprimidos a los que se refería Platón (Villegas 113)– sería muy simplista afirmar que esa sea la causa principal por la cual se producen los crímenes, dado que la violencia es ante todo construida, exacerbada, asimilada y reproducida en la sociedad en la que vivimos. Al referirse a esto, Lorenzo Magnani, comenta que la agresividad es algo que en su mayor parte se aprende y forma parte de circunstancias específicas, por lo que la cultura juega un papel principal en ello; tal parece que entre más ha avanzado la civilización humana, más se han incrementado las formas de hacer violencia entre los mismos grupos humanos, como puede constatarse con sólo repasar las sangrientas efemérides del siglo pasado anteriormente aludidas (11). De esa manera se puede explicar por qué en algunos Estados-nación haya un mayor índice de violencia que en otros, puesto que la reformulación de los hechos violentos mucho depende de las circunstancias sociohistóricas específicas de cada espacio geográfico. Por lo que se puede desprender que la valoración e imposición del orden social se ajusta al modelo ideológico de los grupos de poder, dado que son estos últimos los que determinan y juzgan lo que constituye o no un acto irracional y violento.

Asimismo, cada individuo o grupo, dependiendo de sus propias valoraciones morales, del entorno social o del contexto histórico, tiende a razonar de manera muy particular cuando se trata de discurrir sobre lo que constituye un acto violento y la legitimidad o no de éste en su diario vivir. Como ejemplo de la aseveración previa puede citarse el caso de aquellos que se autoinmolan o masacran a sus enemigos justificando su proceder con razones religiosas o políticas (Magnani 11). De ahí que cobren especial relevancia las observaciones hechas por Pamela J. Stewart y Andrew Strathern en el sentido de que es muy subjetiva la percepción que la gente

tiene de la violencia, como lo muestra el hecho de que millones pueden estar de acuerdo en lo que puede ser considerado como un acto violento, pero alternativamente pueden estar en desacuerdo en clasificarlo como algo apropiado o justificado (3). En consecuencia, en el mundo globalizado en el que vivimos, a la vida humana se le han asignado distintas valoraciones que afectan decisivamente la percepción que podamos tener sobre la noción de la violencia. Para ejemplificar qué tan flexible y maleable es nuestra propia valoración, baste mencionar el caso de una guerra en la que el gobierno de cada una de las naciones en conflicto tenga su propio discurso y representación de lo que es una causa justa; por ende tampoco puede ser tan fácil postular el modelo binario de agresor (o victimario) *versus* víctima (Stewart y Strathern 4), debido, sobre todo, a la dinámica y cambiante subjetividad y perspectiva humana.

Además, dentro de cada nación o inclusive dentro de cada familia, siempre habrá voces disidentes que cuestionen las supuestamente objetivas razones/versiones oficiales propagadas para agredir, someter y asesinar a otras personas; dichas voces, a su vez, tampoco se conducen bajo premisas únicas ni códigos culturales monolíticos, pues incluso cada persona puede sentirse proclive a aceptar el uso o no de la violencia de acuerdo con determinada circunstancia. Algo que ilustra perfectamente la aserción anterior es lo siguiente: la gente conservadora de Estados Unidos se considera a sí misma a favor de la vida (*pro-life*), dado que se opone de manera rotunda al aborto, pero a la vez se postula a favor de la portación personal de armas y a toda guerra iniciada por su gobierno. Dicha contradicción se explica, en parte, porque se tiende a esencializar y denigrar a los civiles que perecen en esos conflictos armados –y aquí se incluyen los llamados daños colaterales: los infantes– calificándolos de "terroristas", fanáticos, irracionales y violentos por "naturaleza".

Por otro lado, es importante subrayar que, como ha asegurado el filósofo francés Michel Foucault, un elemento crucial para que el

uso de la violencia pueda producirse y propagarse lo constituye el cuerpo humano, sitio de la inscripción cultural y el control social. Dado que éste se encuentra inmerso "en un campo político" (28), está del todo sujeto a las relaciones de poder que buscan sojuzgarlo para que, entre otras cosas, se pueda obtener un usufructo de él, porque "El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido" (28). El control social que se ejerce sobre el cuerpo, entonces, coadyuva al fortalecimiento de un sistema de dominación económica que privilegia a una minoría a costa de la subyugación de los grupos mayoritarios.

Para profundizar en esta idea de la inmersión social del cuerpo de los seres humanos y de la valoración subjetiva que se hace de él, habría que referirse a las acertadas puntualizaciones hechas por Judith Butler en su libro *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, donde destaca la disímil conceptualización/apreciación normativa de la vida humana. Para esta filósofa estadounidense, nuestra vulnerabilidad –o, en este caso, la vulnerabilidad de nuestros cuerpos– es la que contribuye a que seamos controlados por quienes ejercen su voluntad por medio de la violencia. Comenzando a nivel discursivo, se tiende a deshumanizar a ciertas personas por el solo hecho de descalificar, criticar o simplemente evidenciar su preferencia sexual, origen étnico, religión, nacionalidad, inclinación política y clase social. Eso constituye una violencia estructural aún más destructiva que la física porque, en tanto no se reconozca ni siquiera la existencia de dichas personas, se les está invisibilizando/borrando por completo de la realidad social integral. Esta tácita deshumanización, así como el subsecuente uso permitido de la brutalidad extrema, se intenta justificar y sustentar atribuyéndole características negativas a los Otros; aquellos que son señalados por no preservar la ideología y valores de la cultura occidental a la que se le considera la única válida e inmutable, aquella que deberá prevalecer por sobre la "maldad" o fallas de todas las demás. Por eso, argumenta Butler, puede afirmarse que a nivel discursivo,

ciertas vidas no son consideradas ni siquiera eso, vidas humanas; su deshumanización ocurre, antes que todo, a nivel discursivo, pero ésta se prolonga en la violencia física, que no hace más que reforzar lo que ya ha sido propagado en la cultura (34).

Butler hace referencia a casos específicos de violencia colectiva como la de los miles de niños iraquíes muertos en la Guerra del Golfo, los muertos en todos los conflictos armados en los que ha participado Estados Unidos y los muertos palestinos a manos del ejército israelí; a todos ellos se les ha negado un obituario porque su vida no califica como tal. La deshumanización está presente en la falta de reconocimiento de los que han muerto a causa de las operaciones militares ya referidas, la imposición del silencio y la prohibición de expresar el dolor por sus muertos de quienes quedan vivos es total. Por ello se puede afirmar que "La violencia en contra de aquellos que no necesariamente están vivos, es decir, que viven en el intersticio entre la vida y la muerte, deja una marca que no es marca. No debe de haber ningún acto público que honre a los muertos (le dijo Creón a Antígona)"[4] (36). Aunque Butler no se refiera particularmente al caso de México, tanto su análisis como la muy significativa alusión literaria contenida en la preliminar cita, aplican también la caótica situación del México actual exacerbada a partir del inicio de la guerra contra las drogas en 2006. Los nombres de esos miles de muertos que fueron ejecutados por denunciar la violencia o negarse a participar en las ilícitas actividades del crimen organizado nunca van a aparecen en ningún periódico ni en ningún libro de historia. Asimismo, de acuerdo con el discurso oficial, sus nombres pasarán a engrosar las cifras de los "criminales" que fueron abatidos por grupos delictivos rivales

[4] "Violence against those who are already not quite living, that is, living in a state of suspension between life and death, leaves a mark that is no mark. There will be no public act of grieving (said Creon in *Antigone*)" (36).

o por las fuerzas del "orden", y sus familiares ni siquiera tendrán un cadáver al cual llorar.

En correlación con esa misma coyuntura subjetiva en torno al cuerpo, es importante referirse a la conceptualización/categorización histórica de genocidio, la cual ha sido hábilmente condicionada por razones políticas. Como observan Kevin Lewis O'Neill y Alexander Laban Hinton, la palabra genocidio, formada por la conjunción del griego *genos* (que significa raza, tribu) y del latín *caedo* (matar) (2), fue definida en 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas de la siguiente manera: "El genocidio es la negación a la existencia de grupos humanos enteros, igual que el homicidio es la negación del derecho a vivir que tienen los seres humanos […] Muchos ejemplos de tales crímenes de genocidio han ocurrido, cuando distintos grupos raciales, religiosos, políticos y demás han sido destruidos, completamente o sólo en parte"[5] (citado en Lewis y Laban 2).

Lo interesante de los debates que se generaron entre los delegados de las Naciones Unidas en torno a esta resolución es que afloraron los intereses políticos y agendas particulares de varios de ellos por excluir asesinatos colectivos en contra de determinados grupos políticos y culturales. Como lo explican Lewis O'Neill y Laban Hinton, en dichos debates predominó una atmósfera cargada de intereses políticos que arrojó como resultado la exclusión del genocidio cometido en contra de los grupos políticos, que terminó siendo clasificado como un crimen de menor gravedad; mientras que al genocidio cultural se le denominó simplemente "etnocidio" (3). El caso del exterminio masivo de armenios entre 1915 y 1923 perpetrado por el ejército del imperio otomano ejemplifica muy bien dicha aserción: a pesar de que más de un millón de armenios

[5] "Genocide is a denial of the right of existence of entire human groups, as homicide is the denial of the right to live of individual human beings […] Many instances of such crimes of genocide have occurred, when racial, religious, political and other groups have been destroyed, entirely or in part" (2).

fueron asesinados, el presente gobierno de la República Turca continúa negándose a reconocer a las víctimas. Francia ha sido uno de los escasos países en el mundo que respalda la categorización de genocidio en este caso, pero la presión internacional para que desista de su posición política a este respecto no cesa. De ahí que la conceptualización de genocidio promulgada por las Naciones Unidas resulte inconsistente e ineficaz y por ello es altamente cuestionada por millones de activistas sociales que continúan manifestándose mundialmente a favor de una resolución que reconozca ciertos crímenes masivos dejados de lado por la historia oficial, tales como el ya referido en el imperio otomí, al igual que el de Ruanda, África, Guatemala, Cambodia, Darfur, México, etc.[6] El cambio, por tanto, tendría que generarse a partir de la inclusión de motivos hábilmente ignorados en la limitada definición general promulgada por el máximo árbitro de política exterior, como observa Mark Mazower:

> La definición promulgada por la Convención del Genocidio es en extremo limitada –se reconoce por ejemplo la represión étnica, racial y religiosa, pero no política o económica– como sorprendentemente abierta. No se limita a episodios de asesinatos colectivos. La represión cultural también se reconoce en ciertas circunstancias como genocidio de acuerdo con la Convención, aun cuando nadie haya muerto como consecuencia de dicha represión. Lo que importa para los abogados no es el número de víctimas, sino la proporción del grupo étnico que ha sido afectado […] Si vamos a explorar la violencia masiva, debemos de utilizar una red más amplia[7] (1162).

[6] Dos libros que se recomiendan para profundizar en este tema son *Genocide*, editado por Alexander Laban Hinton y Kevin Lewis O'Neill, y *Violencia y civilización*, de Eduardo Subirats. Este último autor, en el capítulo uno de su libro, hace un excelente análisis sobre las razones que hay detrás de las guerras y genocidios.

[7] "The definition embodied in the UN Genocide Convention is both too limited –it acknowledges ethnic, racial, and religious but not political or economic repression– and

En relación con Latinoamérica, es ineludible referirse al genocidio (hasta hoy no reconocido como tal por el discurso hegemónico) cometido después de lo que Enrique Dussel ha denominado como "el nacimiento de la Modernidad" (7); porque 1492 es el año en que "Europa pudo confrontarse con el 'Otro' y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un 'ego' encubridor, conquistador, colonizador en la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad" (8). Por tanto, Dussel identifica 1492 como el inicio del mito de la Modernidad (que no es otra cosa sino una falacia eurocéntrica) puesto que el Otro no fue "descubierto", sino que "fue 'encubierto' como 'lo Mismo' que Europa ya era desde siempre" (8). Lo relevante de las observaciones de Dussel radica en que él no sólo identifica el momento histórico del "descubrimiento" de las civilizaciones indígenas –así como los subsecuentes procesos de conquista y colonización– con la imposición de un sistema asimétrico de poder en el que el Otro fue oprimido y excluido, sino que señala la violencia de género practicada por el conquistador europeo, quien poseía "un *ego* violento y guerrero, moderno, naciente, era además un 'ego fálico' " (50).

Efectivamente, el cuerpo de la mujer indígena (y después también el de la esclava negra) no solamente fue forzado al trabajo físico, sino que fue ultrajado y violado por el conquistador europeo, quien se valió de la violencia sexual para imponer su poder. Ese cuerpo femenino indígena, por medio del cual se realizó lo que Yuderkys Espinosa ha denominado "la violación originaria", fue obligado a estar "disponible sexualmente y al servicio de la empresa colonial y patriarcal. La naturalización de la hembra nativa o esclava como parte del paisaje conquistado es un efecto no sólo

---

astonishingly open-ended. It does not confine itself to episodes of mass murder. Cultural repression also counts in certain circumstances as genocide according to the Convention, even when no one is killed as a result. What matters for the lawyers are not the numbers of victims but the proportion of an ethnic group that is affected […] If we are going to explore modern mass violence, we must cast the net wider" (1162).

de la razón colonizadora sino de la razón patriarcal y heteronormativa" (Espinosa 2). De tal forma que a partir de estas violaciones surgió la raza mestiza, que a su vez seguiría siendo víctima de la violencia física, psicológica y estructural perpetrada en un orden colonial que privilegiaba al sujeto masculino europeo.

En el devenir histórico, el ataque sexual ha seguido siendo usado para preservar la hegemonía masculina, pero también como un instrumento de guerra para dominar e, inclusive, exterminar a determinados grupos sociales. De acuerdo con Carol Rittner y John K. Roth, la violación sexual ha sido empleada como un arma de guerra y genocidio, un concepto que "ya existía mucho antes de que el abogado judío Raphael Lemkin (1900-1959) acuñara el término *genocidio* durante el Holocausto, el genocidio nazi alemán en contra de la gente judía, ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial"[8] ("Introduction" XIII). La violación sexual, por consiguiente, es un arma genocida porque además de causarle un gran daño al cuerpo de la(s) víctima(s) –lo que conlleva sufrir un trauma psicológico– en muchas ocasiones provoca su muerte; sin embargo, según afirman Rittner y Roth, el abuso sexual y la muerte no son idénticas ("Introduction" XXIII). En ocasiones, la(s) víctima(s) sobreviven a pesar de haber sido torturadas porque, como acertadamente lo ha catalogado el Tribunal Criminal Internacional para Ruanda, la violación sexual es una forma de tortura, dado que "se usa con propósitos como el de la intimidación, degradación, humillación, discriminación, castigo, control o destrucción de una persona"[9] (citado en Rittner y Roth, "Introduction" XV).

Aunque si bien es cierto que la violación sexual no ha afectado únicamente a las mujeres, es innegable que han sido ellas quienes

[8] "Existed long before the Jewish jurist Raphael Lemkin (1900-1959) coined the term genocide while the Holocaust, Nazi Germany's genocide against the Jewish people, raged Turing World War II" (Rittner y Roth XIII).

[9] "Is used for such purposes as intimidation, degradation, humiliation, discrimination, punishment, control or destruction of a person" (Rittner y Roth XV).

mayoritariamente han resultado ser las víctimas. En el siglo XX, en particular, hubo varios momentos históricos en los que la violación masiva se usó como "arma de guerra, tortura y genocidio" (de acuerdo con el análisis ya referido de Rittner y Roth) diezmando a la población mundial femenina. Los distintos actos de agresión masculina que resultaron en la tortura, asesinato y denigración de las mujeres hasta convertirlas en objeto de placer, gratificación y validación de poder tanto individual como colectivo, pueden ejemplificarse citando los siguientes casos: las 20,000 mujeres coreanas violadas por miembros del ejército japonés entre 1932 y 1945; las 20,000 mujeres chinas violadas también por los soldados nipones en 1937 (Williams y Bower 158); las miles de mujeres y niñas violadas frente a sus padres, esposos y hermanos durante el Holocausto por los soldados alemanes (Rittner y Roth "Chronology" XXVI); las más de 100,000 mujeres alemanas abusadas sexualmente por los soldados rusos, estadounidenses y franceses en Berlín entre 1944 y 1945 (Rittner y Roth "Chronology" XVII); las miles de mujeres mayas violadas por el ejército guatemalteco entre 1960 y 1996 (Williams y Bower 158); las mujeres latinoamericanas (argentinas, chilenas, salvadoreñas, guatemaltecas, peruanas, colombianas y uruguayas)[10] que fueron torturadas y violadas en los campos de

[10] Aunque en el recuento de los casos de violaciones sexuales masivas hecho por críticos como Carol Rittner, John K. Roth, Yaschica Williams y Janine Bower no se cita el caso específico de México, es importante referirse a la tortura y los abusos sexuales realizados por los soldados mexicanos en contra de las mujeres, en especial las indígenas, durante los años setenta y ochenta de la Guerra Sucia en dicho país. Habría que señalar también que miembros de las fuerzas armadas mexicanas han seguido violando sistemáticamente a las mujeres y niñas indígenas y, en su mayor parte, lo han hecho con total impunidad aun cuando no ha habido un conflicto armado de por medio; baste mencionar lo que le aconteció a Valentina Rosendo Cantú, una mujer indígena tlapaneca que fue violada por soldados mexicanos en la sierra del estado de Guerrero, en febrero de 2002, cuando tenía 17 años de edad. Ella tuvo que esperar hasta el 30 de agosto de 2010 para que el gobierno mexicano (obligado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos) le ofreciera una disculpa pública por ese crimen. Sin embargo, los militares que la violaron y torturaron siguen en libertad sin haber tenido nunca que enfrentar a la justicia por este delito (Taniguchi 1).

detención en los años setenta y ochenta (Williams y Bower 158); así como también los cientos de miles de mujeres serbias, somalíes, musulmanas, croatas y de la etnia Tutsi.

En un mundo dominado por los hombres, no es de extrañarse que con frecuencia los derechos humanos de las mujeres y niñas sean vulnerados mediante el uso de las distintas formas de violencia que se ejercen en su contra. Las violaciones sexuales ya referidas son solamente algunas de las multifacéticas agresiones a las que todas las mujeres están expuestas, pero también deben incluirse los distintos grados de marginación, explotación, manipulación, control y cosificación que cada una de ellas experimenta en sus respectivas sociedades patriarcales. El cuerpo de la mujer es especialmente vulnerable y está expuesto al dominio de la sociedad patriarcal que lo ha reducido a un simple objeto, pero sobre todo a una "[T]ierra de conquista: territorio invadido, usurpado, colonizado. Les vendaron los pies y el alma para que no pudieran caminar, las embozaron con burkas para ocultar su rostro y sus sentimientos, les extirparon el clítoris y los deseos para negarles el placer. El despojo que las mujeres sufren es –como todos– socioeconómico, político, cultural… pero el suyo es también un despojo sicosomático, un despojo a flor de piel" ("Del cuerpo" 2).

Específicamente, en diversos países de Latinoamérica –entre los que se encuentran México, Colombia, Guatemala, El Salvador, Costa Rica y Honduras– un gran número de mujeres padecen de pobreza, discriminación, adoctrinamiento y varias más sufren cotidianamente de violencia intrafamiliar. Sin embargo, lo que distingue a estos países latinoamericanos es que allí cientos de mujeres son violadas e inclusive asesinadas anualmente debido, principalmente, a la escasa o nula protección a sus garantías individuales por parte de sus respectivos gobiernos. Es así como en las dos últimas décadas ha proliferado en dicha región del planeta uno de los flagelos que de manera atinada ha sido denominado "crimen de Estado" por Marcela Lagarde y de los Ríos (XXIII): el

feminicidio".[11] Esta brutalidad perpetrada específicamente en contra de las mujeres "implica una descomposición parcial del orden jurídico debido a que el Estado es incapaz de garantizar el respecto a la vida de las mujeres o a sus derechos humanos y porque no se apega a la ley ni la acata cuando se trata de enjuiciar y aplicar la justicia, ni intenta prevenir y erradicar la violencia que lo causa"[12] (Lagarde y de los Ríos XXIII).

La violencia genérica extrema como el feminicidio no necesariamente se genera en el contexto de un conflicto armado (Fregoso y Bejarano 2), sino que se produce dentro del engranaje sociopolítico y cultural que mantiene a la mujer en posición subalterna. Esto puede observarse en el caso de Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua, México, donde la política neoliberal favoreció el establecimiento de múltiples maquiladoras que contrataron a mujeres jóvenes, quienes resultaron ser una presa fácil para los empresarios explotadores, narcotraficantes, depredadores sexuales y otros victimarios masculinos. En dicha ciudad fronteriza, los feminicidios comenzaron a cobrar notoriedad mediática a partir de 1993 (13 años antes de que el presidente Felipe Calderón iniciara la guerra contra las drogas en el 2006) y hasta la fecha se han contabilizado cientos de cadáveres de mujeres cercenados. Las investigaciones oficiales han permitido concluir que la mayoría de esas mujeres

[11] De manera significativa, Marcela Lagarde y de los Ríos explica que ella se basó en el término en inglés "femicide" usado por Diana Rusell y Jill Radford, pero al traducirlo al español lo modificó a "feminicidio" porque no quería que éste se homologara con el concepto de "homicidio" que ya existía. La razón principal para ello, puntualiza, es que el feminicidio no solamente se refiere al homicidio de una mujer, sino que también alude a las diversas violaciones a los derechos humanos que sufren las mujeres; entre las que se incluyen los crímenes perpetrados en su contra y las desapariciones de mujeres (XV). Dichos actos irracionales constituyen lo que esta crítica ha denominado "crímenes en contra de la humanidad" (XV).

[12] "Entails a partial breakdown of the rule of law because the state is incapable of guaranteeing respect for women's lives or human rights and because it is incapable of acting in keeping with the law and to uphold the law, to prosecute and administer justice, and to prevent and eradicate the violence that causes it" (Lagarde y de los Ríos XXIII).

fueron violadas y torturadas antes de ser asesinadas, y sus cadáveres fueron arrojados en espacios desérticos con el fin de que fueran devorados por los animales salvajes. En ese sentido, la categorización hecha por Marcela Legarde y de los Ríos al considerar el feminicidio un "crimen de Estado" es sustancialmente válida para el caso de México; sobre todo si se considera que en dicho país el Estado no sólo ha permitido que los criminales involucrados en estos actos irracionales actúen con impunidad, sino que además ha victimizado doblemente a esas mujeres al manipular y ocultar las cifras precisas de feminicidios como una estrategia política para proteger sus propios intereses. Así, el gobierno de Chihuahua, por ejemplo, entre 1993 y 2005 contabilizó 379 casos de feminicidios en la entidad, pero otras organizaciones como El Colegio de la Frontera Norte y la Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres de la propia Secretaría de Gobernación desmintió ese número elevándolo a 422 (Padgett 4).

Otro ejemplo aún más alarmante que el anterior es el que involucra al actual presidente de México, Enrique Peña Nieto, quien fungiera como gobernador del Estado de México de 2005 a 2011, puesto que con el fin de postularse como un candidato viable a la presidencia de la República Mexicana, mintió en cuanto al número de feminicidios ocurridos en ese estado, los cuales superaron en gran medida a los ocurridos en Ciudad Juárez. Eso es lo que demuestra el renombrado periodista Humberto Padgett en su libro de reciente publicación, *Las muertas del Estado. Feminicidios durante la administración mexiquense de Enrique Peña Nieto*,[13] donde ha documentado la alteración de cifras por parte del Ministerio Público mexiquense con el fin de encubrir crímenes que pudieran empañar la carrera política del entonces gobernador.

[13] Humberto Padgett resume la información publicada en este libro de su autoría en un artículo de la revista *Sin embargo*, titulado "Las muertas del Estado: Los números del odio"; que ha sido consultado para esta investigación.

La profunda investigación periodística de Padgett le ha permitido contabilizar en el periodo comprendido entre 1990 y 2011 un total de 7,749 feminicidios ocurridos únicamente en el Estado de México. Como aclara Padgett, "Durante los mismos años que convirtieron a Ciudad Juárez en un referente mundial del feminicidio, en el Estado de México 10 veces más mujeres fueron asesinadas […] durante los 21 años estadísticamente analizados en este estudio –seis de ellos bajo el gobierno de Enrique Peña Nieto– el Estado de México fue el peor sitio para ser mujer" (2). A pesar de que esta cifra rebasa por mucho los cientos de muertes violentas de mujeres perpetradas en Ciudad Juárez, la administración de Peña Nieto no quiso declarar la alerta de género ni esos feminicidios recibieron la debida atención mediática, así como tampoco las organizaciones internacionales como la ONU u otras organizaciones especializadas en la defensa de los derechos humanos se pronunciaron al respecto (Padgett 6). Las siguientes palabras de Lydia Cacho, escritas en el prólogo del libro de Humberto Padgett ya mencionado, son las más apropiadas para explicar la violencia estructural en contra de la mujer practicada por el Estado mexicano:

> El joven político eligió repudiar las voces y ordenó, como lo hace hoy a nivel federal, que sus subalternos recortaran cifras, que fabricaran bochornosos discursos plagados de equívocos insostenibles, todo para negar la muerte: la muerte que no conviene a un político en ascenso […] Las mujeres no son desechables, le dijimos. Pero él siguió sonriendo. Las niñas no son objetos de placer, le dijeron. Pero él siguió sonriendo. Y se rodeó de mujeres lindas para que todos vieran que a él esas mujeres sí le interesan (Cacho, "Las muertas del Estado de México" 2).

Por consiguiente, la violencia genérica, así como la violencia colectiva en general, ha tenido un gran impacto en el devenir histórico, por lo que el rechazo a validar esos casos de desapariciones,

genocidios y feminicidios –e inclusive a reconocer la existencia misma de esas personas– únicamente corrobora la idea expuesta por Judith Butler, en el sentido de que la violencia también se genera a nivel discursivo, a partir de lo cual se invisibiliza y deshumaniza a los Otros. Esta nociva violencia estructural es la que permea en el discurso oficial que omite datos, excluye individuos de la categoría de seres humanos, manipula conceptos a conveniencia de los grupos hegemónicos, legitima el uso unilateral de la violencia e, inclusive, la banaliza al negarla. No es sólo ese ominoso silencio oficial lo que permite el auge de los actos irracionales, sino también el maniqueo uso y control que se hace del lenguaje. La crisis humanitaria que ha provocado la recurrente práctica de la violencia debe ser atendida y uno de los primeros pasos para erradicarla consiste precisamente en restituir a las víctimas su condición humana reinsertándolas en el discurso oficial.

El espectáculo de la violencia y la exacerbación del miedo en la sociedad

Es importante resaltar que la percepción que tiene la gente sobre la violencia se genera, modela y reproduce a través de los medios de comunicación, los cuales forman parte de lo que Louis Althusser definiera como Aparatos Ideológicos de Estado.[14] La distinción que se ha hecho sobre la "violencia buena" –aquella oficialmente

[14] Este filósofo marxista advierte que los Aparatos Ideológicos de Estado no deben ser confundidos con los Aparatos Represivos del Estado –aunque cabe advertir que la colaboración entre ambos es muy estrecha– puesto que los primeros funcionan principalmente por medio de la ideología (y sólo de forma secundaria usan la represión), mientras que estos últimos funcionan valiéndose del uso de la violencia (143-145). La ideología, señala también Althusser, de ninguna manera representa las relaciones existentes o reales de producción, sino sobre todo la relación imaginaria entre los individuos y los medios de producción (165).

justificada y legalizada– no es más que una manipulación ideológica sistemática y mediáticamente popularizada para controlar a la gente. En palabras de Eduardo Subirats, de lo que se trata es de que los individuos que habitan este mundo globalizado vivan en una "ataraxia intelectual", puesto que así se les puede mantener en una "pasividad civil", o bien movilizarlos "discrecionalmente en torno a [ciertas] imágenes y consignas, ya sean humanitarias, racistas, nacionalistas o integristas" (39). Estas palabras de Subirats infieren, por consiguiente, que la capacidad de la gente de analizar crítica y verazmente y de decidir por sí misma se ve diezmada de manera significativa a causa de la violencia estructural suscitada por los consorcios mediáticos en colusión con los diversos Estados-nación a nivel mundial.

Una de las estratagemas usadas por los grupos dominantes en los Estados-nación para controlar la percepción y opinión colectiva es el uso de la censura informativa, la cual se justifica institucionalmente aduciendo tanto motivos de seguridad nacional como por evitar el fuerte impacto que las imágenes reveladoras y perturbadoras pudieran ocasionarle a la salud mental del público espectador/lector. De este modo, "los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad" (Sontag 127); por demás está decir que dichos ciudadanos no solamente aprenden a rechazar las imágenes de guerra por considerarlas de mal gusto, sino que también se sienten ajenos a toda responsabilidad por las muertes ocurridas a personas extranjeras a quienes muchas veces ni siquiera consideran seres humanos.

Si acaso se exhiben y propagan las imágenes nefastas producidas tras las intervenciones militares (las cuantiosas muertes, especialmente del lado del enemigo, los cadáveres de las(os) niñas(os) apilados, los daños al medio ambiente, la devastación de ciudades enteras, etc.), éstas son representadas como un mal necesario. Así,

tales conflictos armados –a pesar de su alto costo tanto financiero como humano– son justificados por las élites políticas de los países hegemónicos cuando se trata de restablecer o imponer la "paz" mundial. Es decir, para que la gente de los países más avanzados viva feliz sin cargos de conciencia es indispensable "sanear" el mal –en referencia a la frase "sanitization of evil" usada por Jock Young.[15] La sanación, en este caso, se asemeja a una intervención quirúrgica, según la cual existe el riesgo de perder vidas humanas (mayoritariamente de parte del grupo de las fuerzas enemigas), de la misma forma que siempre hay pacientes que mueren en la sala de operaciones (158).

Asimismo, los espectadores/lectores, quienes se encuentran a muchas millas de distancia de la zona de combate, únicamente ven en ciertas imágenes distantes y fragmentarias vistas a través de una pantalla de tiro al blanco a la par de luces cayendo en lo que parecen ser ciudades abandonadas. Las imágenes crudas/reales son extirpadas por ser consideradas de mal gusto o por no ser patrióticas, como los féretros o las bolsas de plástico conteniendo los cadáveres de los soldados muertos en combate y los numerosos miembros de las fuerzas armadas que regresan vivos pero lesionados y/o mutilados (Young 158). Esta cura es tan efectiva, que termina por volver inmunes al dolor o insensibles a las personas, tanto a las que ejecutan directamente los actos violentos como a aquellas que apoyan la violencia o permanecen indiferentes ante ésta, lo que a su vez conlleva, de acuerdo con Zygmunt Bauman, a la "adiaphorization". Es decir,

> El despojar de cualquier evaluación moral las acciones humanas. Matar mediante la sofisticación de la tecnología más avanzada que Occidente

[15] "Sanitization of evil" se refiere a la violencia producida por las potencias occidentales que ventajosamente es minimizada con el fin de proyectar una sociedad moderna saludable, regida por la democracia con el predominio de la ley y el libre mercado (158).

> pueda exhibir, utilizando un armamento increíble que está diseñado con el máximo desarrollo alcanzado por la ciencia e ingeniería, es manipularlas sin emoción buscando alcanzar la máxima precisión. Este distanciamiento e inhibición emocional es lo que permite los actos de la violencia más extrema; es como si la sofisticación tecnológica del armamento posibilitara todo acto de violencia masiva ocultando el dolor y sufrimiento del matar[16] (citado en Young 158).

Por tanto, la censura mediática va encaminada a canalizar el discernimiento que los espectadores/lectores tienen de la realidad con el propósito de neutralizar sus sentimientos de empatía y dolor ante el sufrimiento humano. En todo caso, si llegara a suceder que se colaran imágenes perturbadoras en los medios de comunicación, la estrategia sería crear en torno a ellas un discurso maniqueísta con el que se banalizarían los actos más aterradores; tal como sucediera con las fotografías de las diversas torturas y violaciones sexuales infringidas por las fuerzas castrenses estadounidenses a los hombres iraquíes detenidos en la cárcel de Abu Ghraib en 2004. Al argumentar que solamente se trató de unas cuantas "manzanas podridas" del lado de "los buenos" y permitir que los altos mandos militares salieran exonerados de tales brutalidades –porque, después de todo, estaban en su derecho de castigar a "los malos"– se está reforzando el mensaje de que la violencia es necesaria y permisible únicamente cuando la ejecutan selectos grupos humanos (quienes tienen a su alcance el poderío militar y nuclear).

[16] "[T]he stripping of moral evaluation from human actions. Killing by the mobilization of the most advanced technology the West can muster, utilizing awesome weaponry that is designed with science and engineering at the very edge of human endeavor, is to be conducted then without passion and with an eye on precision. It is this distancing and neutralization which permits acts of extreme violence; it is as if the very technical sophistication of the weaponry enables massive acts of violence while occluding the actual pain and torment of killing" (Young 158).

Así, las cruentas imágenes de estos y otros eventos ocurridos en las zonas de conflicto se invisibilizan y sustituyen por aquellas en las que se representa una violencia ficticia desbordada. De este modo, los instintos agresivos del ser humano son instigados gracias, en gran medida, a que no hay un contacto visual directo con las víctimas reales, puesto que aquellos que atacan y aniquilan ya sea a un individuo o a toda una comunidad sólo tienen necesidad de apretar un botón para cumplir con su cometido, mientras que quienes avalan dicho ataque (con su apatía y silencio) lo observan cómodamente a través de la pantalla de un televisor. Además de tratarse de imágenes con víctimas reales (como las fotografías ya referidas), estas últimas tienden a ser deshumanizadas a través del discurso oficial porque, después de todo, pertenecen a grupos clasificados como problemáticos por el discurso hegemónico. Esto ha motivado a que Abelardo Villegas sentencie que tal "mediación material y técnica ha embotado nuestros instintos inhibitorios y nos ha puesto a las puertas del desastre" (121).

En especial, los medios electrónicos –la mayoría de los cuales pertenece a grandes corporaciones que, como tales, operan con fines de lucro– proyectan de forma reiterada actos acentuadamente violentos que, sin embargo, pretenden ser algo cotidiano, normal, por lo que se deduce que "El objetivo de esta banalización electrónica es eliminar la violencia del campo de nuestra experiencia sin tener que extirparla de nuestra realidad cotidiana e histórica. Más allá de estas estrategias mediáticas de intoxicación de lo real, esta violencia señala un límite radical de nuestra civilización" (Subirats, *Violencia y civilización* 70-71). En ese sentido, las imágenes de violencia extrema que se mezclan, difunden y confunden con los acontecimientos reales facilita la producción de una sociedad de consumo donde predominan las relaciones sociales prefabricadas por la industria mediática. Una de las demostraciones de esas prácticas mediatizadoras y alienantes se observa en el consumo y creación de los miles de juegos electrónicos violentos, la aceptación

de la destrucción y sufrimiento en las producciones de espectáculos y la sofisticada implementación de la violencia verbal dentro de la informática y los medios masivos de comunicación a escala universal.

Como acertadamente ha argumentado el sociólogo francés Michel Wieviorka, en su libro titulado *Violence. A New Approach*, son los medios electrónicos los que producen una "aculturación" o "incubación cultural" de la violencia, puesto que predomina la divulgación de una cultura de la irracionalidad que nutre y forma personalidades insensibles e incapaces de discernir entre la fantasía y la realidad, lo que es moralmente aceptable y lo que no lo es. Lamentablemente, esa insensibilidad del ser humano es mayor cuanto más brutales son las imágenes violentas, extraídas de su contexto real, que se reproducen en los medios; es decir, la violencia extrema que se proyecta es paradójicamente la menos dolorosa (79). Efectivamente, el éxito comercial de los medios electrónicos depende de los *ratings*, por esa razón se invierten grandes cantidades de dinero en realizar estudios mercadotécnicos especializados en el análisis de los estímulos y preferencias de los espectadores. El interés por obtener las ganancias más redituables ha propiciado que los medios electrónicos rebasen cualquier límite moral generando y propagando una cultura que se fundamenta en la violencia ficticia, la cual, pretendiendo ser un escape de la violencia real, ha subyugado la dignidad humana condicionándola como una parte más del espectáculo, un objeto dentro de la escenografía, sin voluntad e impasible ante la violencia que se presenta.

Es interesante que Guy Debord ya advertía desde 1967 sobre esta problemática social: "vivimos en una 'sociedad del espectáculo'. Toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real –es decir, interesante– para nosotros. Las personas mismas anhelan convertirse en imágenes: celebridades. La realidad ha abdicado. Sólo hay representaciones: los medios de comuni-

cación" (citado en Sontag 124). Ese predominio del espectáculo propagandístico no solamente es una apología a la irracionalidad, insensibilidad y crueldad humanas sino que, como ya hemos mencionado, también puede considerarse un artificio para alienar y controlar al público espectador que difícilmente llega a percatarse de la violencia estructural a la que está siendo sometido. Cabe agregar que esta última también se manifiesta en la producción y moldeado de patrones de conducta a través de los consorcios mediáticos transnacionales que, a su vez, imponen una visión maniqueísta de la realidad: los "buenos" son predominantemente representados como hombres blancos que luchan por la justicia, aunque en la mayoría de los casos estos superhéroes tengan que usar la violencia extrema para exterminar el mal que aqueja a la vulnerable sociedad que ellos resguardan. En lo que a los "malos" se refiere, por lo regular pertenecen a las minorías étnicas y raciales que personifican individuos pobres, haraganes, incultos, carentes de ambiciones y valores morales, que además son propensos a la violencia injustificada.

Actualmente, los parámetros culturales que ayudan a propagar y reforzar a estos estereotipos –que esencializan y demonizan a los sujetos periféricos– se han universalizado al omitir el contexto histórico, cultural y social particular de cada uno de ellos. Las palabras de Michel Wieviorka no podrían ser más precisas a este respecto: "La globalización fomenta la distribución de imágenes que pueden ser vistas en todo el mundo. Dichas imágenes, por consiguiente, borran puntos específicos de referencia y valores, además de promover una cultura universal que es pobre porque es compartida por todos"[17] (84). Lo que habría que añadir aquí es

[17] "Globalization encourages the distribution of images that can be viewed all over the world. Such images therefore erase specific points of reference and values, and promote a universal culture that is poor because it is shared by all" (84).

que la globalización, respaldada por las nuevas tecnologías, ha permitido también que esas poderosas compañías que poseen los medios de comunicación se mantengan alineadas con los grupos de poder que operan a nivel mundial para producir un espectáculo de la violencia que sea eficaz tanto para reprimir las demandas sociales, como para consolidar la normatividad que resguarda sus propios intereses económicos y políticos. El control del mercado raya en lo absoluto.

Por esa razón puede afirmarse que los Aparatos Ideológicos de Estado o los diversos instrumentos de dominio social explorados por Louis Althusser ya no operan de forma exclusiva para un grupo hegemónico en un determinado Estado-nación, sino que sus funciones se han multidimensionado y descentralizado al transgredir los límites temporales y espaciales. Los constructos sociales, entonces, se exportan y proyectan en cuestión de milésimas de segundo a diversas partes del planeta con la intención de exponer y habituar a los espectadores de la aldea global a reiteradas y explícitas imágenes de violencia en aras del fortalecimiento de la hegemonía comercial y política de las élites. Para que la aceptación de los códigos culturales reproducidos y exportados por los países más avanzados sea impuesta en el imaginario colectivo mundial, como observa Rossana Reguillo-Cruz, se recurre a (re)crear problemáticas locales con las cuales se sienten familiarizados e identificados los sujetos marginales: "El género global encuentra lo que de universal poseen las historias localizadas: el drama, la miseria, la explotación, la muerte; y, principalmente, sirve de caja de resonancia a los imaginarios del miedo" (58). Los seres y personajes viven como complemento de la globalización exhibida; es decir, son personajes sin obvias diferencias culturales y lingüísticas que subyacen en un mundo fabricado homogéneamente. Es la idea de un modelo humano único y generador de copias/reproducciones que uniforma y controla al individuo totalmente.

Este último razonamiento nos remite inevitablemente al enfoque en esa otra estrategia de cohesión y control social rediseñada y explotada por los grupos hegemónicos globales, el miedo. Ese paroxismo nervioso que todo individuo experimenta cuando está expuesto a una imagen, sonido o experiencia intensa, cruel y/o desconocida es hábilmente agudizado, manipulado y diversificado por las industrias multinacionales de comunicación con la finalidad principal de mantener a la gente "dócil, insensible, callada y temerosa de cuestionar el *statu quo* racista y sexista del orden hegemónico capitalista global que rige en Estados Unidos y en otros Estados-nación de occidente"[18] (Aldama 1). El espectáculo de la violencia al que están sometidos los espectadores los fuerza a no pensar, a no reflexionar, porque temen verse inmersos en una vorágine que puede arrastrarlos y hacerles perder la seguridad que sienten del otro lado de la pantalla de televisión, cine o computadora, por muy provisoria que ésta sea.

Mediante la reproducción y repetición de las imágenes más atroces no solamente se logra implantar en los espectadores el miedo, sino que además se garantizan altos índices de audiencia que, a su vez, sustentarán lo que Gilles Kepel ha denominado "terrorismo mediático". Este politólogo atinadamente advierte que para que dicho terrorismo logre la efectividad deseada por los grupos dominantes hace falta contar con un número considerable de espectadores a quien manipular, por lo que "las víctimas se convierten en pasaporte para conseguir una cuota de pantalla directamente proporcional al número de muertos. Esta ceremonia de la violencia se hace tanto más cruel y sórdida por cuanto nos incluye directamente en el hecho en sí. Sin los espectadores, el terrorismo como espectáculo mediático no tendría sentido" (citado por Pérez

[18] "Docile, numb, silent, and afraid to challenge the status quo of racist, sexist, and global capitalist hegemonic ordering and orders in the United States and other Euro-Western nation-states" (Aldama 1).

Jiménez 168). La indisoluble asociación entre las corporaciones mediáticas y los poderosos grupos financieros transnacionales, en consecuencia, asegura la perpetuación de un sistema asimétrico de poder por medio de un multifacético espectáculo de la violencia, el cual, por un lado, promueve la habituación y banalización de la violencia para insensibilizar a los individuos, mientras que por el otro coadyuva al sometimiento colectivo a través del miedo.

A este respecto, es importante subrayar que Estados Unidos tiene la supremacía en cuanto a la producción de programas televisivos, films y videojuegos donde la violencia es la principal protagonista, los cuales se exportan a nivel mundial creando esa "aculturación" de la violencia a la que alude Michel Wieviorka. En particular, la construcción social del miedo se puede percibir en esas teleseries que Arturo J. Aldama clasifica como "espectáculos de terror" (Cops, LAPD, entre otros), los cuales fomentan la idea de que los "guardianes" del orden social son capaces de mantener bajo control a los sujetos marginales desestabilizadores (mayoritariamente latinos, negros, blancos pobres, inmigrantes, etc.) porque los criminales siempre pierden; esta sofisticada violencia disciplinaria establece así un vínculo inherente entre el crimen, la raza y la pobreza (4). En realidad, la estigmatización de las minorías en dicho país no es nada nuevo, ya desde mediados del siglo XIX la prensa escrita promovió valoraciones subjetivas que afectaron la imagen de los individuos pertenecientes a éstas. Craig Reinarman y Ceres Duskin aseguran que en Estados Unidos se han distorsionado o "caricaturizado rutinariamente" en los medios las historias relacionadas con el abuso de sustancias prohibidas para hacerlas más dramáticas (81). El sensacionalismo es un buen negocio y por ello los medios de comunicación han establecido un vínculo inherente entre los problemas sociales que aquejan a dicho país (tales como la pobreza, el crimen, la desintegración familiar, etc.) y el consumo de sustancias prohibidas por parte de las clases bajas y las minorías raciales. Reinarman y Duskin relatan que en los periódicos de los años treinta, por ejemplo, se afirmaba sin ningún sustento que la "yerba

asesina" o mariguana era la causante de que los mexicanos se sintieran más proclives a cometer actos violentos (81). De esta forma, en lugar de divulgar información veraz, la prensa escrita se enfocó en reproducir estereotipos que le ayudaran a vender mejor; algo que, como ya se ha visto, continúa teniendo vigencia hasta hoy en día.

Lo que en realidad encubre la construcción social del miedo es la violencia estructural que afecta principalmente a aquellos que no se ajustan al modelo dominante: el hombre blanco heterosexual y cristiano. Es necesario recordar que las corporaciones mediáticas invierten grandes presupuestos en el estudio de la psicología humana para poder manipular de manera efectiva las emociones y reacciones de sus lectores/espectadores. De ahí que pueda afirmarse que se induce a que estos últimos internalicen y reproduzcan el miedo hacia ciertos sectores de la población, lo que a su vez facilita el incremento en los crímenes de odio, sobre todo cuando se exacerban los lemas nacionalistas y religiosos en supuesta defensa de la seguridad nacional. La diseminación multidireccional del miedo y la violencia que ésta conlleva resultan así muy efectivas cuando se trata de conseguir fines sociopolíticos muy específicos, puesto que, como lo asegura Carolyn Nordstrom, "La violencia no termina con lacerar cuerpos. La violencia se emplea para que se despierte la conciencia política; se usa para infringir terror y, de esa manera, conseguir la inercia política; su uso responde al empeño por imponer jerarquías de dominio y subyugación a través del uso de la fuerza"[19] (61). Es decir, la gente cree un deber convertirse en guardiana del orden establecido al tiempo que es capaz de aceptar sin reticencias medidas restrictivas puestas en práctica por el sistema político que la rige –inclusive aquellas que violan su privacidad– con tal de sentirse segura y protegida.

[19] "Violence isn't intended to stop with the crippling of physical bodies. Violence is employed to create political acquiescence; it is intended to create terror, and thus political inertia; it is intended to create hierarchies of domination and submission based on the control of force" (Nordstrom 61).

En este punto es preciso señalar que la lógica del miedo –al igual que todos los códigos culturales impuestos por la normatividad– de ninguna manera es algo estático, sino que se amolda, fluye y recicla con frecuencia dependiendo de las circunstancias sociohistóricas, los motivos políticos y religiosos, así como las necesidades particulares de los grupos hegemónicos. Como observa Juan Carlos Pérez Jiménez, "La instrumentalización del miedo ha sido un recurso político utilizado desde la antigüedad […] desde entonces […] los gobernantes han buscado contrincantes que refuercen su poder y los ciudadanos los han utilizado a su vez como vertederos de odios colectivos, una forma poco recomendable de sanear conciencias" (131). La historia está llena de ejemplos que confirman las aseveraciones de Pérez Jiménez, baste mencionar la tortura y quema de los acusados de herejía durante la Inquisición en España y sus colonias; la quema de "brujas" realizada por los puritanos en lo que hoy es Estados Unidos; el Holocausto a manos de los soldados nazis; el linchamiento de negros y mexicanos en los Estados Unidos desde finales del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX; los cadáveres colgados en los árboles durante la Revolución Mexicana; las violencias de las dictaduras en todo el mundo; la mutilación, exhibición pública y desaparición de los cuerpos de los asesinados y torturados en el México contemporáneo, etc. En la actualidad, las tecnoindustrias mediáticas han facilitado la exhibición y difusión multitudinaria de la muerte y del sufrimiento humanos y se han erigido en poderes fácticos que exacerban el uso de la violencia y el subsecuente temor que ésta genera como medio eficaz de docilidad y manipulación de las masas. De ahí se deriva que

> [L]a utilización del miedo como instrumento de sumisión desarrolla una metodología sofisticada con el objetivo de intimidar a los pueblos y manejar sus reacciones ante estímulos de temor inducido. La aplicación social de esta teoría recomienda la provocación de situaciones

> traumáticas violentas (asesinatos, desapariciones, torturas, etcétera) para someter grupos sociales problemáticos […] Los especialistas en métodos de tortura llegaron a la conclusión de que sólo en estado de crisis mental provocado por temor físico, el individuo entra en una situación de tal vulnerabilidad que lo hace perfectamente manipulable (Coronado 3).

En las últimas décadas hay varios casos que ejemplifican claramente las campañas del temor inducido entre los que destacan los siguientes: a) bajo el argumento de la existencia de armas de destrucción masiva en manos de un dictador enemigo se logró la anuencia de millones de estadounidenses para bombardear Iraq en el 2003; b) la pandemia surgida en México a causa del virus AH1N1 redujo notablemente la atención hacia los problemas financieros de las superpotencias; c) la guerra contra el narcotráfico se justificó por la preocupación en la salud del ser humano, pero es un hecho que la comercialización de los estupefacientes continúa engrosando las ganancias tanto de los bancos globales que lavan impunemente el dinero sucio, como aquéllas de los productores/comerciantes de armas que se transfieren a México.

IV
La vulnerabilidad del cuerpo ante la violencia de Estado en *Conejo en la luna*

Estado es aquella comunidad humana que,
dentro de un determinado territorio (el "territorio"
es un elemento distintivo), reclama (con éxito)
para sí el monopolio de la violencia física legítima.

Max Weber
El político y el científico

En el filme escrito y dirigido por Jorge Ramírez Suárez, *Conejo en la luna* (2004), se representa un mundo por demás caótico y decadente que tiene como protagonista principal la violencia de Estado. Esta es una historia muy parecida a la realidad acontecida en el México contemporáneo donde una clase política corrupta –empeñada en enriquecerse y perpetuarse en el poder– ejerce y encubre un régimen autoritario sustentado en una variedad de mecanismos institucionalizados de represión y control social.

Aquí las megalópolis (ciudad de México/Londres) configuran la escenografía de la centralización de los núcleos poblacionales y económicos donde la violencia estructural dentro de esta historia que se proyecta en la pantalla se pone en marcha para encubrir las actividades clandestinas de los narcopolíticos. Desde tales nódulos del entramado de los poderes mundiales y globalizadores, se proyectan los móviles y procesos ominosos y degenerativos que motivan a crear nuevas y múltiples redes internacionales donde coluden y convergen la política, el narcotráfico, el secuestro, el tráfico de infantes, la venta ilegal de armamento y el lavado de dinero en aras del bienestar financiero de particulares; ello en detrimento de los intereses colectivos que han quedado relegados. De ahí que el insolente exabrupto "aquí nadie quiere saber la verdad" dicho por uno de los personajes, Macedonio Ramírez, cobre especial relevancia porque alude a la imposibilidad de encontrar una salida en este laberinto de mentiras, intrigas y perversidad que se extiende ilimitadamente sin reconocer ninguna frontera espacial ni moral. De este modo, la violencia normativa, irrestrictamente globalizada, silencia y deshumaniza a aquellos que buscan revelar una verdad fácilmente manipulable por quienes ostentan el poder político y financiero.

Se presenta así una historia fílmica compleja que podría resumirse de la siguiente manera: un matrimonio interracial (un hombre mexicano moreno, Antonio Santos, y una mujer inglesa blanca, Julie Miles de Santos) perteneciente a la clase media alta mexicana es invitado a una reunión en la casa de un burócrata ("El Gordo" Mario Corona), quien aprovecha su visita para ofrecerles un terreno en venta. La situación se complica cuando, tras haberse negado a participar sin recibir ganancias económicas en el negocio de la narcopolítica, el exsecretario de Comercio (el doctor Parra) sufre un atentado en plena vía pública. El encargado de ultimarlo es un desquiciado y lascivo criminal reclutado por Corona, quien a su vez está siguiendo las órdenes y la línea marcada por el diri-

gente del partido oficial, Nicolás López. Cabe señalar que después del asesinato de Parra, este último es nombrado embajador en Inglaterra, donde continúa coludido con las autoridades inglesas e instituciones financieras transnacionales para realizar diversas transacciones comerciales ilegales que le permitan engrosar sus cuentas bancarias en el extranjero. El control sobre este crimen se les escapa de las manos a los encargados de ejecutarlo y esto causa que se desate la violencia de Estado, cuyo brazo ejecutor es el subprocurador de Justicia, Macedonio Ramírez. A partir de entonces comienza una cacería humana en la que se sacrifica a múltiples chivos expiatorios con el firme propósito de manipular y aminorar la presión de las voces disidentes que claman justificadamente por el esclarecimiento de los hechos y la pronta implementación de la justicia en contra de quien resulte responsable.

Es interesante observar en las secuencias del magnicidio de Parra que existen pruebas contundentes de que no ha habido ninguna equivocación; por el contrario, todo apunta a un ajuste de cuentas por parte de los mismos dirigentes políticos y no a un asesinato cometido por un demente, como ha sido sugerido por la parte oficial. Sin embargo, el espectáculo mediático diseñado y propagado por la élite política logra legitimar la versión gubernamental sobre los hechos; esto a pesar de los cuestionamientos provocativos de los escasos periodistas que no han logrado ser sobornados por las autoridades. La súbita desaparición de las personas involucradas, con las consabidas justificaciones oficiales para encubrirlas, propaga un clima de terror generalizado que, a su vez, mantiene paralizada a una población incapaz de exigir justicia; de ahí que casi todos aquellos que conocen a los involucrados públicamente en la muerte de Parra se refugien en el mutismo para evitar ser asociados con los caídos en desgracia. El terror se propaga entre la población como un virus.

Tras percatarse de que ha sido acusado injustamente de ser el autor intelectual del atentado político, Antonio Santos huye hacia

Inglaterra gracias a la ayuda genuina e incondicional de su amigo Alfredo Escudo. Conocedores de cómo opera el sistema judicial mexicano, ambos intentan persuadir a Julie de que busque protección en su embajada. No obstante el desesperado esfuerzo que ambos hacen por alertarla, ella es secuestrada y sometida a tortura constante por órdenes directas de Macedonio Ramírez. Este último representa, con su proceder, a un sádico e inmoral individuo que usufructúa y goza con el dolor y la muerte de los seres humanos indefensos ante su poder. El increíble desenlace comienza cuando Julie, gracias a su astucia y a un golpe de suerte, logra escaparse y denunciar al subprocurador, quien finalmente es señalado como cómplice principal del atentado ya referido. Por su parte, Antonio es atrapado en Londres cuando ya tenía acorralado a López; posteriormente, es entregado por las autoridades inglesas a los representantes del gobierno mexicano con el fin de que sea procesado por el crimen que se le imputa. Debido a las insistentes evidencias de corrupción de un sistema federalista-democrático fallido mexicano mostradas a lo largo de esta historia, hay hacia el final de la película una nula esperanza de que Antonio sea absuelto y vuelva a reunirse alguna vez con su esposa e hija.

Al analizar la arquitectura completa proyectada en el celuloide, no puede pasarse por alto la metatextualidad que emana de ésta: *Conejo en la luna* retoma la idea presentada en la cinta de espionaje *Enemigo público*/*Enemy of the State* (Tony Scott, 1998), así como de aquéllas consideradas clásicas como *El Conde de Montecristo*/*The Count of Monte-Cristo* (David Greene, 1975), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) y *Gladiador*/*Gladiator* (Ridley Scott, 2000), entre otras. En dichas historias, los diferentes protagonistas son perseguidos y castigados por haber transgredido el orden social estratificado impuesto por el imperio o Estado en algunos casos. Sin embargo, gracias a su grandeza humana, logran sobrevivir de maneras insospechadas, casi fortuitas, para terminar reinsertándose triunfalmente en la sociedad; es decir, al final siempre logran convertirse en héroes, en personajes

míticos. Por el contrario, en *Conejo en la luna*, los perseguidos no son propiamente héroes como los ya referidos, sino chivos expiatorios victimizados a causa de las soterradas prácticas regulatorias represivas de la élite política. La bestialidad de la violencia de Estado se manifiesta cuando, después de que casi todos ellos han sido inmolados, no hay ninguna posibilidad de que al final se reintegren al orden social mexicano puesto que éste se encuentra fracturado y en una permanente crisis de credibilidad, tal como se evidencia en la película de Ramírez Suárez.

Por otro lado, cabe destacar que tanto *Conejo en la luna* como *Enemy of the State* tienen varias características en común, como puede percibirse en el resumen de esta última que aparece a continuación: después de que un senador estadounidense es asesinado por haberse negado a avalar una ley que eliminaría por completo la privacidad del ciudadano común, su poderoso victimario implementa un operativo para atrapar a los testigos de dicho crimen. Por azar, el abogado Robert Clayton Dean, quien ha decidido sobornar a los miembros de la mafia italiano-americana, se ve involucrado en este homicidio y termina siendo vigilado, difamado y perseguido por un grupo de técnicos expertos en espionaje. Gracias a la ayuda de un exagente encargado de la seguridad nacional, Robert llega a conocer a fondo los métodos de espionaje del Estado y logra usarlos para hacerse justicia y restaurar su reputación.

En este punto se hace necesario enfatizar que, a pesar de las coincidencias temáticas entre ambos largometrajes –el espionaje oficial con la subsecuente invasión de la privacidad, la corrupción política, el narcotráfico, la desintegración familiar, entre otros– hay diferencias fundamentales entre éstos. Como es común en las películas hollywoodenses donde predomina un discurso maniqueo, en *Enemy of the State* al final todos los conflictos que afectaron su vida se resuelven favorablemente para el protagonista y los "malos" son eliminados o, por lo menos, sancionados sin ahondar en los hechos: el clásico final feliz. Aunque Robert ha sufrido en carne

propia las consecuencias de la pérdida de su privacidad, parece no importarle que al final se deje abierta la posibilidad de que el gobierno implemente las leyes que coartan toda libertad para los ciudadanos y que fueron tajantemente rechazadas por el senador ultimado. En contraste, en *Conejo en la luna*, el final es abierto y el espectador se queda con una sensación de desaliento por la sugerencia de que no hay ningún futuro esperanzador para el protagonista. Además, en este filme mexicano, la corrupción política y la violencia de Estado alcanzan niveles mucho más elevados que los proyectados en el modelo original y se asemejan considerablemente a la realidad que se vive en México y, por extensión, en varias naciones de la aldea global.

Aunque no haya ningún dato ni referente que clarifique el año preciso en el que se desarrollan los hechos ficcionales, puede deducirse fácilmente que dicha historia toma lugar en una época contemporánea, dado que éstos tienen un gran parecido con los acontecimientos que han convulsionado al México de las últimas décadas. En particular, se pueden establecer algunas semejanzas con el clima de incertidumbre, terror, falta de legitimidad e inestabilidad política que se recrudeció en el país durante el sexenio autoritario del priista Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), cuyo triunfo electoral ha sido enfáticamente catalogado como fraudulento.[1] A este hecho, precisamente, alude una de las escenas más significativas de la película aquí analizada. Cuando en una rueda de prensa el doctor Parra anuncia que: "[H]e enviado el día de hoy al Sr. Presidente mi renuncia a la titularidad de la Secretaría de Comercio, cargo que con honor me confió desde el día en que

[1] De acuerdo con Octavio Rodríguez Araujo, "las deducciones lógicas [de la elección presidencial de 1988] apuntaron hacia el triunfo del PRD" (226); es decir, que fue Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano quien verdaderamente ganó en las urnas, pero la llamada "caída del sistema" permitió que Carlos Salinas de Gortari fuese impuesto en la cumbre del poder político en México.

él mismo asumió la Presidencia de México por voluntad de las mayorías" (*Conejo en la luna*), la cámara se enfoca en la cara de algunos de los periodistas presentes para mostrar cómo ésta se contrae en una mueca de descrédito y mofa ante tal afirmación hecha por Parra.

En dicho aciago periodo histórico, caracterizado por la continuidad de la política neoliberal tecnócrata implementada por el régimen político predecesor, varios miembros del gobierno salinista –incluido el mismo presidente– fueron imputados de tener nexos con el crimen organizado. Hubo, además, tres asesinatos políticos que demostraron ser el epítome de la violencia física y estructural desbordada en el país: el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo fue ejecutado a tiros en el Aeropuerto Internacional de Guadalajara, Jalisco, en mayo de 1993; el candidato a la presidencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio, fue asesinado en marzo de 1994 en Tijuana, Baja California; y José Francisco Ruiz Massieu, quien fungía como secretario general de ese mismo partido y como líder designado de la bancada priista (además de ser el cuñado del presidente), fue también ultimado en la vía pública de la ciudad de México en septiembre de 1994. Las intrigas, mentiras, ocultamientos y manipulación de la información vertida a la opinión pública que se generaron en las altas esferas del poder político en México impidieron que se esclarecieran los móviles de estos homicidios, que permanecen en la oscuridad hasta hoy en día.

De hecho, el asesinato político de Luis Donaldo Colosio y el de José Francisco Ruiz Massieu tienen varias semejanzas con el homicidio ficcional del doctor Parra; puesto que se intentó, infructuosamente, acallar y manipular mediáticamente la opinión pública por medio de la fabricación y el ocultamiento de pruebas que involucraban a los verdaderos autores intelectuales de dichos crímenes. Lo interesante de esta propuesta crítica de la autoría de Ramírez Suárez es que no solamente expone la endémica

corrupción política nacional, sino que va más lejos al presentar los vínculos económicos y la complicidad criminal que hay entre los grupos de poder tanto nacionales como extranjeros; en este caso específico, entre los funcionarios públicos ingleses y mexicanos cuyas abultadas cuentas bancarias son resguardadas por las instituciones financieras suizas que, sin reticencias, se encargan de lavar el dinero de procedencia ilícita. Hecho que también parece aludir a las cuentas bancarias en el extranjero (con constantes depósitos de dólares provenientes de México) que tanto el mismo presidente Carlos Salinas de Gortari, como su hermano "incómodo" (Raúl) y varios otros altos funcionarios de su administración tenían. Estos narcopolíticos (o criminales de cuello blanco) son caracterizados como hombres hipócritas, lujuriosos, inescrupulosos y altamente despiadados.

Es importante destacar que en este filme, la mezcla de lugares binacionales específicos (la ciudad de México, la embajada de Inglaterra en México, Londres, etc.), con datos inexactos (los nombres de los periódicos mexicanos que leen los pasajeros del avión) es una estrategia estética con el fin de crear un ambiente donde domine la ambigüedad y la incertidumbre que universalice esta problemática. Esta técnica logra que el espectador, especialmente aquel que está familiarizado con la historia del México actual, no sólo dude entre estar observando una historia ficcional o una real, sino que también cuestione hasta qué punto la primera es más "real" que la que se le ha permitido conocer mediáticamente.

El título de *Conejo en la luna*, así como las imágenes que como *leitmotiv* aparecen en momentos muy emotivos en este filme, nos remiten a una proliferación de significados, puesto que tanto el conejo como la luna son símbolos de la fertilidad y de la fatalidad en el imaginario cultural tradicional. Al estar inserto el conejo en la luna, el alto contenido mítico de estos elementos culturales se combina para proyectar una semblanza trágica duplicada: por un lado, la luminosidad de la luna nos refiere a la vida (en este caso

la vida cultural mexicana), mientras que la oscuridad representa todo lo que permanece oculto pero que forma parte de ese mismo todo. Dicha imagen, por tanto, es como un preludio, augurio y plenilunio de la muerte de la cual forma parte. *Conejo en la luna*, asimismo, alude a la leyenda prehispánica[2] según la cual un conejo (simbolizado aquí como Antonio Santos) se inmola para alimentar al hambriento dios Quetzalcóatl (el corrupto sistema político mexicano). A diferencia de esta leyenda, Antonio no se sacrifica voluntariamente ni su figura es perpetuada y exaltada por un dios agradecido. Por el contrario, el protagonista no es más que un indefenso ciudadano común enfrentado por azar con el poder implacable del Estado mexicano.

La brillante imagen esférica conteniendo al conejo que aparece tanto en las escenas iniciales como en las finales tiene la función de un oráculo que anuncia diversas desgracias. Al mismo tiempo, le confiere un carácter circular (como la misma forma redonda de la luna) a esta historia fílmica, en tanto que se puede anticipar el sufrimiento y el final trágico que se cierne sobre diferentes seres humanos, pero en especial sobre el artista creador de esta recurrente pintura, Antonio Santos. En ese sentido, la imagen del conejo en la luna está apuntando también hacia esa otra cara encubierta que permanece fuera de nuestro alcance visual, pero que no por ello ignoramos que está siempre presente en nuestras vidas: la muerte. La encarcelación, expatriación y muy probable ejecución de Antonio al final presupone que el arte ha sido devaluado y rebasado por la materialidad, del mismo modo que la vida del ser humano ha sido ultrajada y menospreciada por los grupos dominantes que rigen la economía global. El periplo de Antonio devela también lo que ha estado sucediendo detrás del espectáculo mediático articulado por la oligarquía política, el lado más oculto e irracional de la

[2] En el sitio *El ático del pánico* se puede encontrar la información sobre esta leyenda prehispánica.

naturaleza humana. La muerte inminente de este chivo expiatorio, por tanto, es el anuncio del triunfo de la violencia, del sacrificio de la sangre inocente con el fin de mantener con vida al monstruo que reconfigura el Estado dictatorial empeñado en colapsar los valores morales.

Asimismo, la pintura ya referida plantea la siguiente disyuntiva: si bien el conejo, como ya se ha mencionado, puede asociarse con el sacrificado Antonio Santos (nótese que los "santos" van al cielo), también sugiere el poder omnipresente de los grupos hegemónicos que gobiernan, controlan y resguardan el orden socioeconómico que les conviene en la aldea global. Tanto la policía secreta mexicana como la británica logran espiar y rastrear con precisión los desplazamientos físicos de Antonio, sus llamadas hechas y recibidas desde teléfonos fijos y celulares, las páginas consultadas por él en Internet, así como sus mensajes electrónicos privados a través de la tecnología moderna. De igual manera y desde su posición de privilegio (puesto que está plasmado en la luna), la figura del conejo puede observar con detenimiento e ilimitadamente cada paso o movimiento de los seres humanos en la tierra, al tiempo que sus grandes orejas le permiten escucharlo todo. Por consiguiente, es fácil suponer que no hay escapatoria en ningún lugar del planeta, por más recóndito que éste sea, para los vulnerables habitantes que viven a merced de los designios de la jerarquía institucional que opera el mercado globalizado de la oferta y la demanda.

Por último, tampoco puede pasar desapercibido que, en nuestro imaginario simbólico, la luna se asocia con lo femenino y, por ende, con la magia, lo desconocido e incontrolable. Específicamente, en la cinta de Ramírez Suárez se hace alusión a este simbolismo porque la pintura del conejo en la luna, la cual ha sido diseñada por Antonio Santos, es la imagen favorita de Julie. Dicha pintura también sugiere el amor que esta transgresiva mujer ha despertado en dos hombres muy distintos entre sí: en su esposo mexicano y en su examante inglés, Ian Bower, quien trabaja como policía en su país.

Encubierto con la identidad de su amigo Alfredo Escudo, Antonio descubre en Inglaterra que Ian sigue amando a Julie –a pesar de estar ya casado– y que esta imagen colgada en su oficina es una estratagema para encubrir frente a su relegada esposa sus verdaderos sentimientos hacia su ahora distante amiga. De ahí que, a pesar de su delicada situación como fugitivo de la "justicia" mexicana, Antonio le robe a Ian la pintura, símbolo de su propio amor y lealtad a Julie. En este triángulo amoroso, entonces, ella resemantiza la relación entre la luna y lo femenino al despertar en estos dos hombres el sentimiento más puro y ennoblecedor que puede sentir el ser humano, el amor. Esta mujer multicultural es la metáfora de la fuerza revitalizadora que impulsa a Antonio a buscar liberarse de este flagelo y a socorrer a su familia; por consiguiente, ella es la luz que guía los pasos de su esposo en esta penumbra que literal y figurativamente lo mantiene preso. Al mismo tiempo, por ser ella la única víctima que logra escapar de la carnicería desencadenada por los abusivos funcionarios públicos mexicanos, representa la esperanza que languidece al ser separada de su amado.

La violencia de Estado

En relación con la vulnerabilidad ya referida, es preciso detenerse un momento en el estudio de Judith Butler titulado *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, enfocado precisamente en la fragilidad de la vida humana y en el predominio de la violencia estructural como un modo redituable de coerción social. Cada individuo, a pesar de estar constantemente buscando su propia autonomía, es un ser social y, por tanto, su cuerpo está sometido al escrutinio público. En ese sentido,

> El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada del otro, pero también al contacto y,

> por ende, a la violencia; así nuestros cuerpos nos ponen en riesgo de convertirnos en el medio e instrumento de todo lo anterior. Aunque luchemos por los derechos de nuestros propios cuerpos, los cuerpos mismos por los que nosotros peleamos no nos pertenecen del todo. El cuerpo tiene una invariable dimensión pública[3] (26).

De tal manera que el principal lazo que nos une a otros seres humanos, nuestro cuerpo, nos refrena y nos hace estar sometidos de alguna manera a la voluntad de aquellos grupos que perpetúan el sistema asimétrico de poder que nos rige en la aldea global. Al anteponer la idea de la globalización y del neoliberalismo se impone la propuesta de la diversidad, de la colectividad, en la psique mundial y queda fuera el sujeto activo y pensante. De ahí que se pueda afirmar que se han cancelado los intentos por rescatar al ser humano de la represión, racismo, clasismo, alienación y violencia; lo que los poderes hegemónicos intentan es suprimir todo principio que genere independencia y libertad en los seres humanos. Por consiguiente, el desfase entre el discurso oficial globalizado que pregona el derecho de los seres humanos a la privacidad y las restricciones que conlleva el continuo escrutinio normativo al que todos estamos expuestos merma nuestra capacidad para contrarrestar las vejaciones e injusticias hacia nuestra subjetividad. La violencia, por tanto, se genera y multiplica, precisamente, por nuestra vulnerabilidad expuesta y controlada por quienes tienen el poder de ejercer sus designios sobre nuestros cuerpos y, por ende, nuestros pensamientos:

[3] "The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of other, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension" (26).

> De cierta manera, todos vivimos con esta peculiar vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corpórea, una vulnerabilidad a un cambio súbito de dirección de algo que no podemos predecir. Sin embargo, esta vulnerabilidad se exacerba grandemente bajo ciertas circunstancias políticas y sociales, en especial aquellas en las cuales la violencia constituye una forma de vida y medio para procurar una precaria autodefensa[4] (Butler 29).

En *Conejo en la luna*, en particular, la violencia física y la estructural son perpetradas desde las más altas esferas políticas mexicanas hacia todos aquellos que de forma voluntaria o inconsciente alteren el orden social imperante. Estas agresiones ponen al descubierto la vulnerabilidad de los hombres, niños/as y mujeres que coexisten en un determinado espacio nacional y que inevitablemente son dominados más allá de los límites espaciales: tanto geográficos como públicos. Tal como aquí se muestra, algunos de los mecanismos de poder usados por las figuras públicas para preservar y ejercer el control social son: la manipulación de la información vertida a través de los medios de comunicación, la infiltración del redituable negocio del tráfico de químicos psicotrópicos en los puestos políticos (la narcopolítica), el lavado de dinero en bancos internacionales, la fácil desaparición de evidencia incriminatoria (que incluye el exterminio de vidas humanas), el espionaje –que permite conocer cada uno de los movimientos del ciudadano común por medio de la tecnología digital (teléfonos celulares, computadoras, etc.)–, el tráfico de influencias, el encubrimiento de las desapariciones forzadas y los asesinatos colectivos, la tortura y las actividades

[4] "In a way, we all live with this particular vulnerability, a vulnerability to the other that is part of bodily life, a vulnerability to a sudden address from elsewhere that we cannot preempt. This vulnerability, however, becomes highly exacerbated under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means to secure self-defense are limited" (Butler 29).

delictuosas realizadas por los falsamente llamados servidores públicos tanto a nivel nacional como internacional, entre otros. Aquellas víctimas del inagotable paroxismo promovido mediante las atrocidades infligidas por el Estado, si acaso logran sobrevivir, sufren un predicamento interno que las lleva a sentirse ajenas a su condición humana porque, como lo asegurara la filósofa francesa Simone Weil: "la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella" (citada en Sontag 21).

En este contexto, cabe subrayar que siendo México denominado un país democrático a nivel discursivo, en la práctica demuestra seguir los lineamientos de un régimen totalitario donde los derechos humanos son fácilmente suprimidos. La aseveración anterior se hace patente en el largometraje de Ramírez Suárez donde se exhibe la irracionalidad generada y exacerbada por el Estado mexicano en detrimento de sus aterrorizados gobernados que inútilmente buscan escapar de las clandestinas tácticas aplicadas por los servicios de inteligencia. A este respecto, resultan muy oportunas las observaciones de Juan Carlos Pérez Jiménez, quien asegura que

> De todas las formas imaginables de terror, el de Estado es, por su carácter perverso, el peor de todos. El sentimiento de indefensión es tanto mayor cuanto que el Estado se conforma teóricamente para la defensa de los intereses del colectivo en el que se inserta el individuo. Por eso resulta tan difícil hacerle frente y por eso, ante la agresión que viene de arriba, la única defensa posible es la huida, el exilio, con la consiguiente pérdida. Así el Estado alcanza igualmente su objetivo, hacer *desaparecer* del mapa al ciudadano en cuestión (Pérez 171-172. Cursivas en el original).

El caso del ambicioso Parra es emblemático porque su muerte es, precisamente, el detonador que provoca una serie de persecuciones, ejecuciones y desapariciones con las que se intenta encubrir los actos delictivos de los supuestos salvaguardas de la justicia en México.

La figura de dicho personaje se asocia con la oligarquía política que es rebasada y desplazada por otro grupo de funcionarios públicos todavía más corrupto y destructivo; el cual trabaja en contubernio y al servicio de los narcotraficantes. Lo anterior se evidencia en el siguiente diálogo que Parra sostiene con el secretario de Gobernación (Segura) y el presidente del partido oficial (López):

> Parra: —¿Cómo quieren que acepte que de esa tajada no me toque nada? ¡Al carajo con los Aguado entonces!
> López: —Voy a ser claro doctor. Lo que voy a decirle no es en calidad de presidente del partido. Tómelo como un consejo de amigo. Si usted rompe con los Aguado no sólo no sería gobernador de Tamaulipas, sino que también se lo podría cargar la chingada (*Conejo en la luna*).

El que López le advierta a Parra del peligro inminente que le acecha si se niega a obedecer las órdenes de los traficantes de estupefacientes (los Aguado), demuestra que quienes tienen el verdadero poder en México son estos últimos. Asimismo, es significativo que el doctor Parra pretenda ser gobernador de Tamaulipas, un estado fronterizo con Estados Unidos donde los cárteles mexicanos han impuesto, desde hace ya varias décadas, su propio imperio de terror. Llama la atención que las imágenes de los tres hombres (Segura, López y Parra), jugando pool mientras discuten estos "negocios" políticos, aluden a la vaciedad de las élites dominantes para quienes hacer política es un juego en el que cada quien intenta controlar al adversario para llevarse la mayor ganancia posible. Cuando Parra interrumpe el juego, simbólicamente también está poniendo en suspenso la continuidad/estabilidad del juego sucio de la narcopolítica mexicana que incluye el tráfico humano y de armamentos; de ahí que su eliminación sea necesaria para el bienestar de sus astutos contrincantes.

Conejo en la luna, por tanto, es una alegoría de la descomposición social y la represión política donde predomina la hipocresía

de las élites gobernantes, quienes no únicamente implementan prácticas dictatoriales en contra de sus gobernados, sino que también usan sus puestos públicos para encubrir sus actividades ilegales entre las que se encuentran: el narcotráfico, el secuestro, la tortura, el asesinato masivo, el tráfico de infantes y el lavado de dinero. A este respecto, es importante retomar una vez más el análisis que Judith Butler hiciera en torno a la vulnerabilidad del ser humano para destacar que la violencia de Estado que se exhibe en este largometraje comienza a partir del discurso mediáticamente construido y manipulado. La versión oficial en torno a la muerte de Parra que se (re)produce frente a las cámaras fotográficas y de televisión sirve para explicar cómo operan los mecanismos de control de la opinión colectiva. La tergiversación de los hechos, como afirma Carlos Fazio, tiene la finalidad de "modificar la conducta de las personas a través de la persuasión. Es decir, sin parecer forzarlas. Y uno de los principales medios para ejercer influencia en la gente y obtener ese fin es la mentira. La mentira como arma" (12). El arma es, entonces, ese poder institucional para coaccionar y deslegitimar el contradiscurso de los grupos o individuos disidentes. En ese sentido, el Estado sigue la premisa elaborada por Joseph Goebbels de que "Una mentira mil veces repetida se transforma en verdad" para construir mediáticamente una aceptación consensual pública usando los aparatos legales que le permitan reforzar su hegemonía.

La crisis ética de que adolece esa sociedad fragmentada y aterrorizada que se representa en el celuloide se manifiesta en la duplicidad de los códigos morales que usan astutamente los detentadores del poder político, los cuales manejan una doble conceptualización del valor de la vida humana: mientras que, por un lado, frente a los medios masivos de comunicación, estos últimos expresan con el rostro circunspecto una falsa consternación/indignación ante el atentado en contra de un servidor gubernamental; por el otro, lejos del escrutinio de las masas, estos actores políticos se quitan

las máscaras y buscan de manera inmisericorde aniquilar a todo elemento desestabilizador que, aun de manera involuntaria, pueda poner en riesgo sus ilegales, pero fructíferos y variados negocios. La aseveración anterior se ejemplifica con el espectáculo mediático protagonizado por Nicolás López –uno de los asesinos intelectuales de Parra– quien recita públicamente las siguientes frases: "Este es un atentado contra México, contra nuestro partido, contra la democracia" (*Conejo en la luna*). Estas palabras de López constituyen un arma efectiva para manipular la percepción de los espectadores e imponer la idea generalizada de que la muerte de Parra es una afrenta que concierne y afecta directamente a la colectividad. En el fondo, lo que López pretende imponer es la exoneración de partido oficial que él representa y suscitar el miedo que conlleva la pérdida de la paz social.

Antonio Santos, por su parte, queda atrapado dentro de este andamiaje de intrigas y simulaciones institucionales y se convierte en enemigo de un Estado todopoderoso que lo caza como si fuera un animal, lo demoniza mediáticamente, le coarta toda libertad y lo fuerza al exilio. Conviene enfatizar que, a través de las mentiras elaboradas por el discurso hegemónico –que, como ya se ha señalado, sigue los lineamientos de Joseph Goebbels (re)produciéndolas y repitiéndolas continuamente en los medios masivos de comunicación hasta convertirlas en verdad– se legitima la culpabilidad del martirizado Antonio. La irracionalidad exacerbada estructuralmente por los mercenarios que gobiernan en México aumenta en mayor grado la vulnerabilidad de Antonio, a quien se le suprimen en su totalidad sus garantías individuales. De ahí que su leal amigo Alfredo Escudo (cuyo apellido denota la única protección con que cuenta Antonio para enfrentarse al régimen represivo mexicano, esa bestia sanguinaria que quiere despedazarlo) le aconseje a Antonio que huya al extranjero valiéndose de la siguiente estratagema: la adopción de la identidad de Alfredo para poder franquear el cerco interpuesto por sus mafiosos rastreadores.

Sin embargo, dicha indefensión de Antonio se acentúa cuando él mismo corrobora que, en este mundo globalizado, las evanescentes fronteras geográficas no pueden contener la violencia normativa desatada en su contra.

Es importante destacar que cuando Antonio se apropia de la identidad de su amigo Alfredo logra ganar tiempo para armar un plan que le permita descubrir y alterar los planes de los facinerosos gobernantes mexicanos en contra de Julie y su hija Ana. Es en Londres donde Antonio descubre que los "intocables" funcionarios del Estado mexicano, quienes concurren en lugares exclusivos y son constantemente custodiados por guardaespaldas, también están sujetos a cierto grado de vulnerabilidad. Gracias a su conocimiento del idioma inglés (privilegio exclusivo de las clases media y alta en México), este personaje llega a revertir el miedo generado por los más altos mandos de este entramado de terror oficial, al vigilar de manera encubierta las actividades de López y escuchar sus conversaciones telefónicas privadas con sus cómplices en el país azteca.

Paradójicamente, y aun sin contar con los mismos recursos financieros y tecnológicos de los que gozan los mafiosos que lo han orillado al exilio, Antonio revierte y reconfigura su papel de presa/fugitivo/víctima a cazador/perseguidor/victimario aunque sea sólo fugazmente. Cuando él le repite textualmente a Macedonio Ramírez el siguiente fragmento que escuchara de la conversación telefónica sostenida minutos antes entre este último y su jefe López: "Creo que internacionalizaremos el problema a lo pendejo si aparece por ahí el cadáver de una inglesa… Hay que mantenerla con vida por el momento" (*Conejo en la luna*), el semblante de Ramírez se desencaja y refleja una plétora de emociones encontradas que pasan por la sorpresa, la indignación y el miedo desmedido de sentirse ahora él la víctima a merced de los designios de su furtivo enemigo. De igual manera, la confrontación psicológica que Antonio sostiene con sus rastreadores es efectiva en tanto que humilla a López y lo orilla a percibir, aunque sea por un momento, su propia vulnerabi-

lidad ante un sagaz adversario convertido en un justiciero solitario que transgrede y cimbra el globalizado sistema jerárquico de poder. De ahí que estas valientes, pero arriesgadas acciones de Antonio desborden todavía más la brutalidad oficial buscando silenciar y desaparecer a incómodos testigos, cómplices y exsocios (como el mismo López) que pongan en peligro los intereses de los criminales de cuello blanco.

Al revelarse la identidad de los implicados en el asesinato de Parra, éstos se convierten automáticamente en enemigos del Estado y sólo puede restablecerse el aparente orden social mediante su exterminio. Lo acontecido al subprocurador de Justicia, Macedonio Ramírez, merece especial atención porque él también invierte su papel, pero a diferencia de Antonio, pasa de ser cazador/victimario a presa/víctima frente al grupo dominante que le otorgó sus canonjías políticas. Su fragilidad queda expuesta al verse involucrado en el famoso atentado ya referido toda vez que él mismo cometiera el infantil error de revelarle su identidad a la policía de Londres. Como sucediera en el mito griego de Cronos –en el cual este dios paranoico devora a sus propios hijos por temor a perder su ilimitado poder–, Ramírez es el vástago de un sistema implacable que no titubea en engullirlo cuando él se convierte, sin siquiera proponérselo, en una amenaza para su estabilidad y perpetuación. A causa de su impulsivo proceder, Ramírez se convierte en un inservible despojo humano y en el último eslabón de la cadena delictiva fabricada para encubrir a los cautelosos autores intelectuales del crimen de Parra. Es decir, ningún otro prominente titular público es investigado (mucho menos el intocable presidente de la República) porque sólo se juzga, tortura y extermina a aquellos miembros del sistema de poder que se ven envueltos fortuitamente en el crimen que se ha consumado a la luz pública.

Por otro lado, el exilio de Antonio no le garantiza ninguna protección realmente efectiva, puesto que, como ya se ha mencionado, la corrupción e impunidad no son exclusivas de

la oligarquía política mexicana. Por el contrario, la gigante maraña formada por los intereses de los grupos hegemónicos tanto mexicanos como ingleses, de los traficantes de estupefacientes, armamento y vidas humanas, y de las instituciones financieras transnacionales impide que se encuentren cauces legales para incriminar a los verdaderos culpables de tanta destrucción y caos. Es decir, los multifacéticos tentáculos del poder económico y político se extienden y abarcan varios Estados-nación amparados por los mismos aparatos legales que ellos manipulan a su antojo. Hacia el final de la historia, ese *close-up* de la faz compungida de Antonio al despedirse de su esposa Julie en Londres, sugiere la imposibilidad de salir con vida de este laberinto de artilugios y mentiras impuestas como verdades por quienes violan impunemente los derechos humanos de los ciudadanos que gobiernan. Por consiguiente, y de acuerdo con los presupuestos ideológicos planteados en esta historia fílmica, la corrupción globalizada y las autoritarias regulaciones institucionales vigentes en México coadyuvan a que la gente común, de cualquier clase social, permanezca apostada/acorralada en una posición de desventaja de la que difícilmente podrá liberarse.

La tortura como símbolo del poder político

La tortura, como acertadamente lo afirma Elaine Scarry en su paradigmático texto *The Body in Pain*, es un instrumento de poder, un emblema de la fuerza del régimen que utiliza el dolor como arma para doblegar a cualquier prisionero magnificando dicha sensación física; en tanto que "[la tortura] ayuda a negar, a falsificar, la realidad de lo mismo que ésta ha objetivizado por medio de un giro en la percepción, dado que transforma el sufrimiento en una ilusión, tanto para aquellos que torturan como para el régimen al que ellos representan, la tortura se convierte

en un convincente espectáculo del poder"[5] (27). La diversificación de las etapas y formas en que se causa y multiplica el dolor en un prisionero ha sido parte esencial del estudio de Scarry y conviene retomar algunos de los señalamientos que ha hecho a este respecto: a pesar de que el torturador le ha provocado un dolor real a un prisionero, se impone la negación de éste (es decir que lo que le está sucediendo al torturado no es ni está en él, sino contra él); se borran los límites internos y externos de la realidad; se controlan las necesidades de vida del torturado; se le confina al aislamiento para completar la tortura y alienación espacial y sensorial; se elimina, reprime y/o condiciona el uso del lenguaje en el torturado; se atrofian sus sentidos; se produce una total supresión del contacto con el exterior y con la propia razón; el torturado queda sin voz ni control de sí mismo, se anula la subjetividad del prisionero y su capacidad de raciocinio; por último, se produce su deshumanización total.

Por consiguiente, el torturador no solamente se niega a sí mismo ser el responsable del dolor que sufre el torturado, sino que llega al extremo de negar la existencia de este último porque, como advierte Scarry, "El poder es precavido. Subyace oculto. Se basa en el dolor ajeno y elimina el reconocimiento de que hay algún 'otro' a través de círculos concéntricos que aseguran su propio solipsismo"[6] (59). Cabe agregar que a pesar de que ese método de crueldad física y psicológica que constituye la tortura ha sido prohibido por las leyes y tratados internacionales,[7] continúa siendo practicado tanto

[5] "[Torture] then goes on to deny, to falsify, the reality of the very thing it has itself objectified by a perceptual shift which converts the vision of suffering into the wholly illusory but, to the tortures and the regime they represent, wholly convincing spectacle of power" (27).

[6] "Power is cautious. It covers itself. It bases itself in another's pain and prevents all recognition that there is 'another' by looped circles that ensure its own solipsism" (59).

[7] Como lo ha señalado J. Jeremy Wisnewski, las diversas definiciones que le se han asignado al concepto de tortura –entre las que se incluyen la de la Convención de las Na-

por regímenes totalitarios como por aquellas autodenominadas naciones democráticas con la finalidad de reprimir y silenciar a los disidentes políticos.[8] De hecho, como asegura Herbert C. Kelman, los gobiernos que se autoproclaman democráticos y que desde los estrados de las Naciones Unidas condenan la tortura por considerarla inmoral e ilegal son los mismos que la ordenan, promueven o toleran; por lo que puede afirmarse que las autoridades la han convertido en un "crimen de obediencia", puesto que ellas son las que dan las órdenes para que se realicen los actos de tortura (21). Por otro lado, es importante considerar que la tortura generalmente se realiza a escondidas del escrutinio colectivo, así es que su visibilidad es exigua; dado que de lo que se trata es de reforzar la imagen de un gobierno conciliador con instituciones estables, avocadas a la legalidad y a la paz social. Así, la indefensión del ciudadano común se articula y exterioriza a través de dicho acto atroz y éste, a su vez, denota la asimetría de poder en la cual el Estado se impone como la autoridad suprema.

Las observaciones ya referidas de Elaine Scarry ayudan a entender el uso de la tortura como símbolo del poder absoluto que ejerce el Estado mexicano en *Conejo en la luna*. El andrajoso Francisco Patrón, llamado peyorativamente el "Cara de loco", personifica la decadencia del sistema político que emplea a sujetos como él –carentes de todo valor moral y abocados a un apetito sexual desmedido– para desha-

---

ciones Unidas, de la Ley Internacional Humanitaria, del Comité Internacional de la Cruz Roja y de la Asociación Médica Mundial– son muy cuestionables debido a que todas ellas se enfocan en asuntos particulares y se caracterizan por un alto grado de ambigüedad. Esto facilita la práctica de la tortura y su justificación por parte de aquellas naciones que la practican sistemáticamente.

[8] J. Jeremy Wisnewski recurre a la información publicada por Amnistía Internacional en el año 2000 para explicar que en un estudio realizado en los tres últimos años antes de dicha publicación, en más de 150 países alrededor del planeta se ha venido practicado la tortura; lo más alarmante es que este número continúa en aumento. Como dato especialmente relevante para este ensayo, Wisnewski provee una lista provisoria en la que México está incluido (43-44).

cerse de cualquier obstáculo humano que desafíe el control normativo. En el pandemónium desatado después de que Patrón matara a Parra en la vía pública frente a diversos periodistas apostados para cubrir la rueda de prensa convocada por el político en desgracia, el homicida logra salvar su vida al ser apresado por los guardaespaldas de Parra. Inmediatamente después de la ejecución fallida de Patrón, los mafiosos dirigentes políticos que urdieron el complot para ultimar tanto a Parra como a él se ven en la necesidad de modificar sus planes con el propósito de acallar al ahora convertido en peligroso asesino/testigo de la verdad distorsionada ante el público.

Es relevante advertir que la tortura a la que es sometido Patrón no se ajusta a ninguna de las clasificaciones/propósitos referidas/os por los estudiosos del tema (Wisnewski, 2010; Crelinsten, 1995) porque aquí no se trata de forzar a la víctima a que provea información útil para el victimario, así como tampoco se intenta castigarlo por el crimen que cometió. Debido a que él es un mercenario que solamente obedece órdenes, la idea principal es silenciarlo y obligarlo a que colabore para fabricar una "verdad" acomodaticia que proteja a los implicados en el crimen político. Sin embargo, cuando Patrón confiesa ante los periodistas, ansiosos de encontrarle respuestas razonables a sus profusas preguntas, que fue contratado por "El Gordo" Corona para deshacerse de Parra a cambio de 10 mil pesos, se demuestra que no siempre es efectiva la aplicación del intenso dolor físico para diezmar a un sujeto incómodo. En este caso, se trata de un individuo trastornado de sus facultades mentales que únicamente entiende el valor del dinero y que, por esa razón, no advierte la precariedad de su situación. La tortura contra Patrón, así como el malsano interés de este sujeto por recibir la remuneración a sus "servicios" prestados es sintomático de la crisis ética que afecta al régimen económico y político imperante, en el cual se comercia, cotiza y devalúa la vida humana como si fuese una mercancía. Aquí se hace evidente el manejo del comportamiento social mediante la compra y venta de las voluntades condicionadas por el valor del dinero.

En la estructura de la administración pública, tanto Francisco Patrón como "El Gordo" Corona pasan de ser empleados/subordinados al servicio de los altos mandos políticos, a inmolados por el mismo despiadado sistema que los emplea, gratifica y posteriormente desecha. Corona, en particular, configura al burócrata corrupto que salvaguarda diligentemente los intereses económicos de su jefe sabiendo que él también va a recibir una ventajosa ganancia. Su intención de vender a particulares los ejidos comunitarios que de manera ilícita le fueron arrebatados a empobrecidos campesinos[9] es una clara muestra de que cualquier funcionario público, inclusive aquel que todavía no tiene un cargo político importante, es altamente susceptible a corromperse. De igual manera, su disposición, a petición de su jefe, de contratar al asesino a sueldo encargado de eliminar a Parra, le hace aparecer en la pantalla como un hombre hipócrita, vicioso y codicioso que no vacilará en obedecer las órdenes más infames con tal de adquirir una cuantiosa retribución. Paradójicamente, una vez que Corona ha caído en desgracia, da muestras de conservar ciertos valores morales que le hacen proyectarse como un personaje con cierto grado de complejidad, puesto que se preocupa por la seguridad de su esposa e hijo como si fuera un responsable hombre de familia.

Al igual que en el caso de Francisco Patrón, a Corona le es infligida la tortura para impedir que revele una verdad incómoda y perjudicial para los guardianes del orden dominante. Las mentiras oficiales únicamente se pueden (re)producir, tamizar y legitimar como la "verdad" cuando no hay cabos sueltos que puedan derogarlas; de ahí la importancia de destruir el riesgo innecesario en que se ha convertido este otro hijo simbólico de Cronos, el otrora servidor incondicional Corona. Lo significativo del caso de este personaje es que a su tortura física, se suma la impotencia de sentirse usado,

[9] Este hecho también alude al despojo que sufrieron los campesinos por órdenes de Carlos Salinas, quien decidió privatizar las tierras comunales (ejidos) que les fueron repartidas a los campesinos mexicanos durante la década de los años treinta (MacLaird 2).

engañado y vilipendiado por su pervertido jefe, Nicolás López, pero, sobre todo, se acrecienta su padecimiento al ser torturado psicológicamente con la amenaza de poner en peligro la vida de su esposa y de su primogénito si no da su anuencia a la versión oficial. Sin duda, su condición de esposo y padre de familia hace que la vulnerabilidad de Corona sea llevada al límite, puesto que no solamente él es devorado de forma alegórica por su padre, sino también su esposa e hijo; cabe advertir que aunque este infante es el único sobreviviente de la familia de Corona, su identidad original ha sido cercenada.

La tortura contra la mujer

En *Conejo en la luna* cobra gran relevancia la violencia de Estado desatada en contra de las mujeres, que en este caso en particular está en correlación con la agresión que sufren los hijos de ellas. De especial interés para este estudio son dos personajes femeninos paradigmáticos en esta historia fílmica: Laura, la esposa de Corona, y Julie Miles quienes, por el sólo hecho de ser mujeres y además madres, son susceptibles a una violencia triple: estructural, física y psicológica.[10] La primera de esta clasificación se refiere a las prácticas sociales de carácter patriarcal que, como afirma S. Laurel Weldon, "Se devalúa a las mujeres obligándolas a depender y, por tanto, a quedar expuestas ante los hombres en una amplia gama de instancias (en el hogar, en los lugares de trabajo, al viajar entre los espacios públicos)"[11] (10). En cuanto a los otros dos tipos de violencia restantes, resulta significativa la siguiente definición hecha por J. Jerey Wisnewski, para quien "la

[10] Como explica S. Laurel Weldon, "The United Nations (1993) define violence against women as 'any act of gender-based violence that results in, or is likely to result in, physical, sexual or psychological harm or suffering to women, including threats of such acts, coercion, or arbitrary deprivations of liberty, whether occurring in public or private life' " (9).

[11] "Devalue women and render them dependent on, and thus vulnerable to, men in a wide range of situations (home, employment, traveling in public spaces)" (10).

tortura física está en relación con la violencia suscitada en contra del cuerpo, generalmente su parte externa; mientras que la tortura psicológica se refiere a la manipulación del mundo interior de un sujeto, la cual por lo común se lleva a cabo manipulando el cuerpo de distintas maneras" (8). Si bien es cierto que por motivaciones políticas se ha llegado a negar la existencia de la tortura psicológica[12] o, por lo menos, se ha intentado minimizar los efectos que conlleva el inducirle dolor psicológico a una persona –hay quienes incluso la han catalogado como "tortura *lite*" (Wisnewski 8)– es innegable que esta práctica de terror inducido ha resultado muy efectiva para sustraer información de quien lo padece.

En este contradiscurso que constituye el largometraje de Ramírez Suárez, la tortura física hacia la mujer va desde las laceraciones somáticas hasta la muerte, como en el caso específico de Laura. La violencia psicológica que sufren tanto ella como Julie reformula críticamente el discurso hegemónico que pregona la idea de que la única violencia "real" es aquella que deja huellas endebles y visibles en el cuerpo. Estos dos sujetos subalternos son obligados a delatar el paradero de sus respectivos esposos, principalmente, mediante el aislamiento y el subsiguiente tormento de la separación física de sus infantes. De esta manera, el sufrimiento de las madres se multiplica y redimensiona, dado que esta forzada ruptura no solamente les afecta de forma directa a ellas en el plano emocional, sino que éste se transfiere a sus hijos, quienes dependen totalmente de los cuidados de sus progenitoras para sobrevivir. El cuerpo de las madres padece, así como también el de sus descendientes, sobre quienes se cierne la amenaza de ser vendidos para ser adoptados de forma ilícita por otros matrimonios ricos. Asimismo, a nivel simbólico, ese intenso dolor producido por el

[12] Wisnewski usa como ejemplo el caso de la administración Bush que reiteradamente insistió en que la tortura psicológica no podía clasificarse como tal y optó por denominarla como "enhanced interrogation techniques", pasando por alto el hecho de que Estados Unidos por años se manifestó en contra de esta práctica para infringir dolor (8-9).

reconocimiento de su propia vulnerabilidad reproducida en sus hijos las subyuga por completo ante el poder exhibido por sus inquisitivos victimarios masculinos.[13]

El que Laura y Julie pertenezcan a la clase media alta no las exime de la crueldad desbordada en su contra; ni siquiera el hecho de que esta última sea inglesa le garantiza alguna inmunidad contra el secuestro, la tortura y el destino implacable de la muerte. En lo que se refiere a Laura, el mayor miedo que enfrenta después de haber sido secuestrada es que se cumplan las amenazas del subprocurador Macedonio Ramírez: que su hijo sea entregado en adopción a otro matrimonio, o bien, que sea asesinado y su cadáver usado para transportar estupefacientes a otro país. El terror al que Laura es sometida por Ramírez se intensifica al percatarse de la imposibilidad de rescatar a su bebé con vida, en tanto que desconoce la información que su ominoso captor le exige, la ubicación precisa de Corona. La victimización de Laura llega a la destrucción total, puesto que después de haber sido raptada, torturada y asesinada, es desechada como un objeto inservible en la cajuela de un auto abandonado a las afueras de la ciudad, junto a los cadáveres de las otras víctimas del sistema. La fuerza destructiva del Estado se manifiesta a través del cuerpo deshumanizado e invisibilizado de esta mujer/madre mexicana.

Por su parte, Julie posee características específicas –es una hermosa ciudadana extranjera, de raza blanca, con conciencia feminista– que, aunadas a su propia astucia y audacia, le permiten revertir el miedo generado por sus poderosos victimarios y paulatinamente socavar su condición de mujer indefensa convirtiendo su cuerpo en un bastión de resistencia. Es imprescindible resaltar estas diferencias fundamentales entre Laura y Julie, las cuales corresponden al contexto sociocultural en que cada una de ellas se desenvuelve,

[13] Cabe advertir que hay dos mujeres policías que participan en el encarcelamiento y tortura de Laura y Julie, pero ellas configuran el poder masculino por usar registros culturales (uniforme policiaco con pantalones, gestos masculinos, reglamentación militar, etc.) asociados con la supremacía masculina.

porque esa es la manera más viable para entender la complejidad de sus experiencias individuales y el impacto que éstas causan en cada una de ellas. Como aseguran Neil Websdale y Meda Chesney-Lind, la violencia contra la mujer debe ser entendida como parte de la estructura heteropatriarcal, que sufre variaciones de acuerdo con el contexto en que se genera. Es decir, la violencia perpetrada contra ella evidencia, más que nada, el dominio sociopolítico que ejerce el sujeto masculino, así como también representa otra manera de establecer el control, mantenerlo o ambas cosas a la vez (79).

Las observaciones de Websdale y Chesney-Lind contribuyen a discernir el posicionamiento ideológico de los dos personajes en cuestión; puesto que Laura se asocia con el binomio mujer/madre mexicana tradicional, mientras que Julie configura una mujer/madre inglesa que subvierte los parámetros culturales dominantes, los cuales subyugan y clausuran la sexualidad de la mujer. La escena más significativa para ejemplificar la aseveración anterior ocurre cuando Julie y Alfredo llegan a la fiesta organizada por Laura. Desesperada porque su hija Ana tenía hambre, Julie se sienta en el sofá de la sala de su anfitriona y, sin cohibirse, exhibe uno de sus senos para poder amamantarla ante los pasmados invitados masculinos. Los matrimonios mexicanos presentes en ese convivio interpretan la acción de la extranjera como una violación a las rígidas prescripciones patriarcales, y por eso la invitación que le hace Laura a Julie para que vaya a su recámara donde supuestamente estará más cómoda puede interpretarse como una imposición al Orden. La actitud indómita de Julie, quien se niega a retirarse porque considera como algo natural el amamantar en público a su hija, desestabiliza los fundamentos del signo madre asexuada y abnegada; de ahí que las palabras "así son de descaradas las gringas" (*Conejo en la luna*) dichas por uno de los hombres constituyen la autoridad masculina que no sólo refuerza sus códigos restrictivos convencionales, sino que también excluye a todo sujeto contestatario que emita una perspectiva plural.

Otro aspecto importante en cuanto al contexto sociocultural que circunscribe a Julie es que, al haber nacido en un país democrático como Inglaterra y pertenecer a una clase social privilegiada, está acostumbrada a que sus garantías individuales sean respetadas o, por lo menos, a tener la salvedad de defenderse. De ahí que ella considere infundado el pánico que se apodera de su esposo después de percatarse de la grave acusación que pesa sobre él en México. Para ella, la legitimidad de las instituciones es incuestionable y una explicación con pruebas fehacientes de su inocencia es suficiente para solucionar cualquier problema que enfrente el ciudadano común; algo que evidentemente contrasta con la realidad que vive en México. Es decir, Julie desconoce los alcances de la violencia de Estado porque no se ha expuesto a ésta y por ello no comprende la magnitud del peligro que gravita sobre ella y su familia, a pesar de las angustiosas advertencias de su esposo Antonio. Su concientización comienza desde el primer momento que ella conoce al subprocurador Macedonio Ramírez, cuando advierte que México es un país sin leyes donde los derechos humanos son simple retórica, tal como se percibe en el siguiente diálogo entre ella y Ramírez:

> Julie: —Estoy encerrada ilegalmente. No he comido ni mi bebé tampoco.
> Ramírez: —Ilegalmente es una palabra inexacta (*Conejo en la luna*).

Consecuentemente, la legalidad, de acuerdo con la perspectiva del encargado de hacer cumplir las leyes en ese país, es una noción maleable y flexible que bien puede ajustarse a las necesidades de los grupos dominantes. Del mismo modo que la mentira se vuelve una verdad mediante su constante repetición, así también los actos criminales pueden ser justificados discursivamente cuando se trata de mantener la jerarquía de poder.

Durante los días de su encierro, la tortura que más efecto tiene en minar la fortaleza de Julie es la psicológica, debido a que escucha de manera continua el llanto ansioso de su hija Ana sin poder asistirla y ni siquiera verla. Sin embargo, así como Macedonio Ramírez manipula a Julie a través del dolor que le produce a ella el sufrimiento de su hija, del mismo modo este personaje femenino aprende a controlar sus emociones como única posibilidad de supervivencia. La pequeña celda donde permanece encerrada es transformada por Julie en un espacio de rebeldía y germinación donde se despierta su conciencia femenina; así, uno de las artilugios que usa es representar ante el subprocurador el rol de la mujer sumisa y abnegada al tiempo que utiliza su cuerpo para incitar, cautivar y vulnerar a su cruel captor. El universo simbólico en el que se inscribe la escena donde Julie seduce a Ramírez permite vislumbrar cómo este personaje femenino socava las nociones esencialistas de la estructura patriarcal al apropiarse del papel dominante cuando se monta arriba del corrupto funcionario y lo esposa en los barrotes de la cama con la permisividad/pasividad de él. Dichas imágenes, además, proyectan a Julie como un poder emergente y transgresor capaz de sojuzgar a quienes usan las instituciones para cometer ilícitos de manera indiscriminada en contra de los desprotegidos ciudadanos.

El poder del Estado, sin embargo, es indestructible y para serlo es capaz de valerse de la violencia desmedida según lo requieran las circunstancias; inclusive, llega a prescindir de los servicios de sus más cercanos colaboradores para resguardar las jerarquías políticas a escala global. Los más altos mandos políticos están siempre al margen de la justicia porque cuentan con la inmunidad que el mismo sistema les garantiza y, en esa coyuntura, se aprovechan de la vulnerabilidad de los gobernados para someterlos a su conveniencia. La oscuridad que reina en el panorama de las escenas finales del largometraje de Ramírez Suárez, *Conejo en la luna*, no puede ser más elocuente, el sacrificio de los inocentes bien puede prolongarse, por desgracia, de manera indefinida.

V
El espectáculo mediático de la violencia genérica en *Casi divas*

> La violencia en contra de las mujeres no ocurre en el vacío. La educación, la religión, los valores culturales, la estructura familiar, el estatus socioeconómico, las creencias tradicionales, los mitos, la geografía, la economía, las políticas gubernamentales, los estatutos criminales, la inestabilidad política y los desastres naturales influyen en la violencia [genérica] y, en muchas ocasiones, la generan.[1]
>
> Andrea Parrot y Nina Cummings
> *Forsaken Females.*
> *The Global Brutalization of Women*

[1] "Violence against women does not occur in a vacuum. Education, religion, cultural values, family structure, socioeconomic status, traditional beliefs, myths, geography, economics, government policies, criminal statutes, political unrest, and natural disasters all affect the violence and in many cases, contribute to it" (Parrot y Cummings 23).

En la película *Casi divas* (2008) dirigida por Issa López, subyace una crítica social y política en contra de la violencia física, psicológica y estructural que sufre la mujer mexicana contemporánea; la cual se (re)crea y (re)produce sistemáticamente a través de los medios masivos de comunicación. Es esa misma violencia milenaria que sigue azotándola y que la ha despojado de todos sus derechos, incluyendo el de la palabra; puesto que, como se puede apreciar en la película de López, la violencia también está en el lenguaje, acaparado y usado por el sujeto masculino para insultarla, denigrarla y subyugarla. De manera estratégica, en esta cinta donde aparecen multifacéticas representaciones del sujeto femenino, se entremezcla el entretenimiento lúdico con la denuncia social en contra de la discriminación, represión, destrucción, abuso y sobreexplotación del cuerpo de la mujer. La sociedad que aquí se proyecta es controlada y manipulada mediáticamente para aceptar sin cuestionamientos los parámetros culturales con los que se idealiza, moldea y valora el cuerpo femenino como una mercancía o producto de consumo. Dicha sociedad se caracteriza por ser sexista, racista, clasista, misógina y alienada por las luces falsas de la fama.

En ese sentido, este discurso contestatario de López, intenta concientizar a los espectadores –en especial a los jóvenes pertenecientes a la clase media y media baja– como principales consumidores de la cultura impuesta y promovida por los medios masivos de comunicación. Dicho de otra manera, se pretende hacer de este filme una obra artística que conlleve a develar los mantos de la enajenación y de la explotación que cubren a la población mexicana que vive en lo que Eduardo Subirats ha llamado una "ataraxia intelectual" (39); en tanto que, debido al bombardeo de sucesivas, fragmentarias y simultáneas imágenes acompañadas de sonidos embrutecedores, dicha sociedad se ha vuelto pasiva y apática porque ha perdido su capacidad de analizar críticamente lo que aparece ante sus ojos. Por consiguiente, la idea principal es motivar a que los espectadores, quienes están ya acostumbrados

a normalizar la violencia y a percibirla como un simple entretenimiento, visualicen los alcances de las construcciones culturales que oprimen y objetivizan a la mujer promovidas a partir del espectáculo mediático.

De acuerdo con la propia directora, fueron dos las motivaciones que tuvo para realizar este filme: la primera fue mostrar esa obsesión global por convertirse en figura pública, en celebridad; como si la única posibilidad para el individuo femenino fuera validar su existencia mediante el reconocimiento, aceptación y/o admiración pública. La segunda de ellas fue evidenciar que existen polisémicas maneras de ser mujer en México y, a raíz de esto último, se derivan diversas circunstancias que cada sujeto femenino enfrenta en esta multicultural nación (Silverstein 1). De ahí que para López sea urgente llamar la atención de los consumidores de la cultura popular (re)producida por medio de las telenovelas, programas de chismes del espectáculo, notas periodísticas de sociales, concursos de belleza y películas, sobre los problemas que perduran y se reproducen a escala global. Con este objetivo en mente, se recurrió al formato común usado para la producción de las telenovelas (el melodrama) con el fin de atraer a un número considerable de consumidores jóvenes deseosos de distraerse de sus problemas rutinarios. La manera más efectiva de despertar el interés colectivo en asuntos más trascendentales como la violencia genérica es, de acuerdo con López, presentarle al público un espectáculo que, además de entretener y divertir, "no deje de poner el dedo en la llaga";[2] así, el producto final resultó ser "un pastel con una navaja dentro",[3] en el que se intentó mantener ese fino balance entre diversión y contenido (Silverstein 1). Issa López se adentra en la farándula y los bajos fondos de la producción televisiva y cinematográfica para revolver y sacudir las realidades ocultas por la corrupción, el

[2] "Without taking the finger out of the wound" (Silverstein 1).
[3] "A cake with a blade inside" (Silverstein 1).

latrocinio y la negligencia de los poderes masculinos imperantes en la sociedad patriarcal mexicana.

El nombre de Issa López se suma a la lista de directoras mexicanas que han dejado ya una huella indeleble en la cinematografía nacional, esas pioneras que tuvieron que sortear toda serie de obstáculos para que sus aportaciones artísticas fueran reconocidas. A este respecto, Patricia Torres San Martín afirma que la incursión del cine sonoro en México no trajo consigo un cambio sustancial en cuanto a la situación de las mujeres, quienes por décadas permanecieron "frente a la cámara y no detrás de ella" ("Mujeres detrás de cámara" 113). De ahí que llame la atención que no obstante su posición marginal, Adela Sequeyro haya podido dirigir *La mujer de nadie* en 1937, película "menospreciada por casi 40 años y su reconocimiento sólo llegó tras su fallecimiento en 1992" ("Mujeres detrás de cámara" 113). Otro caso paradigmático fue el de Matilde Landeta, quien comenzó su producción fílmica desde los años cuarenta cuando dirigió la que Torres San Martín llama "su trilogía feminista": *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951) ("Mujeres detrás de cámara" 114); pero que fue escasamente recordada hasta su regreso en 1990 con *Nocturno a Rosario*, cuando ya tenía 70 años de edad. Algo similar podría afirmarse en el caso de Marcela Fernández Violante, cuya trayectoria como cineasta comenzó desde los años setenta con *De todos modos Juan te llamas* (1974) y *Cananea* (1976), pero alcanzó mayor notoriedad una vez que estrenó *Nocturno amor que te vas* (1987) y *Golpe de suerte* (1992).

De igual manera sucedió con las cineastas egresadas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), quienes comenzaron a filmar distintos documentales en torno a temas de género a partir del Año Internacional de la Mujer en 1975, pero sus cintas han sido muy poco difundidas hasta la fecha y, por consiguiente, su aportación a la cinematografía nacional ha pasado casi completamente desapercibida por la mayoría del público mexicano.

En ese contexto, es significativo el cambio que se generó en relación con la participación de la mujer en la producción fílmica a raíz de una circunstancia política en particular: la llegada fraudulenta al poder de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). El apoyo que el gobierno salinista brindó a las directoras de cine, como parte de una propaganda mediática para intentar legitimar su presidencia, fue bien aprovechado por ellas.

De esta manera, fue justo en ese momento cuando cobró gran ímpetu "la pretensión feminista de transgredir-desconstruir el 'orden del discurso' dominante para proponer desde la propia subjetividad otro lenguaje, que atente contra el ordenamiento del género y las subordinaciones que le son inherentes" (Millán 12). Entre los nombres más representativos de este grupo de directoras figuran los siguientes: Matilde Landeta, Marcela Fernández Violante, Luz Eugenia Busi Cortés, María Novarro Peñaloza, Guita Schyfter, Maryse Sistach y Dana Rotberg, quienes han conseguido plasmar en la pantalla una representación del sujeto femenino a partir de una ideología feminista, para así constituir lo que Matilde Landeta ha denominado el "otro cine"[4] y Elissa J. Rashkin ha identificado como "women's cinema" (2). La cámara en manos de mujer se enfoca en diversos ángulos, temas, personajes e historias que muestran otro encuadre, otra perspectiva del universo alrededor.

En este nuevo milenio, algunas de las directoras mexicanas ya referidas han continuado su labor fílmica (re)presentando en la pantalla grande un contradiscurso de los paradigmas falogocéntricos. En particular, María Novaro Peñaloza hizo historia en la cinematografía nacional con sus películas *Danzón* (1990), *El jardín del Edén* (1993) y *Sin dejar huella* (2000). En lo que respecta a Luz Eugenia Busi Cortés, dirigió *El secreto de Romelia* (1988) y *Serpientes y escaleras* (1991), para regresar años más tarde con

[4] De acuerdo con Elissa J. Rashkin, Matilde Landeta usó este concepto de "el otro cine" al ser entrevistada por Patricia Martínez de Velasco en 1988 (1).

su filme *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2006). Por su parte, lo que ha hecho de Mayse Sistach una cineasta especial es que se ha distinguido por enfocarse en el tema de la violencia genérica en sus tres cintas: *Los pasos de Ana* (1989), *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) y *La niña de piedra. Nadie te ve* (2005). Otras cineastas que también han centrado su labor en la brutalidad en contra de la mujer, como los feminicidios de Ciudad Juárez, son Lourdes Portillo con *Señorita extraviada* (2001), Cristina Michaus con *Desierto de esperanza* (2002) y Alejandra Sánchez con *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas* (2006).

En lo que respecta a Issa López, es importante observar que a pesar de su corta trayectoria en el cine ha logrado adquirir renombre a partir de su ópera prima, *Efectos secundarios* (2006), producida por la compañía transnacional Warner Brothers México y galardonada con una Diosa de Plata por mejor guión. Sin embargo, la falta de una buena crítica cinematográfica la ha dejado de lado, pese a su creatividad e ingenio que le han servido para producir un cine diferente de calidad que continúa a la espera de un justo reconocimiento. Su segunda película, *Casi divas*, fue producida por Columbia Pictures Producciones México y destacó como la coguionista de la misma, hecho que sirvió para confirmar el talento de esta joven y versátil cuentista, novelista y guionista de cine. Cabe señalar que la historia metaficcional que se representa en este último largometraje de López alude a otras producciones de entretenimiento tan variadas como el cine hollywoodense y nacional, las telenovelas mexicanas, los "reality shows", los concursos de belleza televisados, los programas de chismes del espectáculo, las revistas y semanarios de sociales, etc. Resaltan, en particular, las referencias a tres melodramas pertenecientes a la producción fílmica estadounidense: *Drop Dead Gorgeous* (Michael Patrick Jann, 1999), *Miss Congeniality* (Donald Petrie, 2000) y *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006).

Sin embargo, lo que distingue a *Casi divas* de esas cintas extranjeras ya referidas es que la primera es una metaficción en la que se expone una crítica social que problematiza los estereotipos socialmente construidos sobre la mujer elaborados por el discurso monolítico del Orden patriarcal imperante en la sociedad mexicana. La singularidad de la cinta se puede observar en el uso que la directora hace de los mismos entramados sociales y las modalidades melodramáticas aceptadas por el *statu quo* mexicano, puesto que logra enviar su contradiscurso a los espectadores, quienes tienen la oportunidad de observar (re)creadas en la pantalla una miríada de problemáticas nacionales mezcladas con la ironía, el humor y la mofa. Además de lo anterior, en este largometraje permea una crítica política porque se denuncia que en México la violencia, la corrupción y la impunidad son algo común. Al mismo tiempo, se exhibe la incapacidad y negligencia del gobierno mexicano para resolver los múltiples feminicidios que siguen ocurriendo en México, los cuales están conectados de alguna manera al régimen neoliberal impuesto en el país a partir de la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988). Tampoco pueden pasar desapercibidos los señalamientos en torno a los abusos cometidos por las autoridades estadounidenses en contra de los migrantes; esos desesperados seres humanos que se atreven a arriesgar su integridad física y hasta su vida con el fin de escapar de la violencia estructural que los mantiene sumidos en la pobreza en su país de origen.

Por otro lado, cabe advertir que el filme de López es una (re)visión y disociación del proyecto de nación, en tanto que exhibe una proliferación de fisuras en el ensamblaje mediáticamente estructurado por los grupos dominantes desde donde se genera y propaga la noción de una identidad mexicana homogénea. Este collage de historias que es *Casi divas*, en cambio, enuncia una emisión representacional heterogénea que le permite al espectador observar, desde una pluralidad de perspectivas y discursos artísticos, la experiencia de ser mujer y de vivir en un país multicultural

y racialmente diverso. Lo trascendental de esta cinta es que en ella se (re)crean distintas problemáticas sociorregionales y, por ende, nacionales, basándose en gestas femeninas muy particulares, las cuales se enlazan por medio de testimonios orales, reportajes, documentales, entrevistas y espectaculares imágenes cinematográficas dentro de un nódulo o tejido central: la convocatoria nacional a una competencia para elegir a la actriz que deberá sustituir –en el papel protagónico de la película *María enamorada*– a Eva Gallardo. Todas las jóvenes aspirantes a divas, quienes viajan desde las variadas regiones de los 32 estados de la República Mexicana (incluyendo el Distrito Federal), convergen en el centro cultural y político del país que es la ciudad de México.

Las protagonistas de *Casi divas*, por tanto, configuran mujeres originarias de distintos puntos neurálgicos de la nación: Eva Gallardo es una mujer blanca, una ex *call girl* (o prostituta) y una diva en decadencia a causa de su edad; Catalina se presenta como una combativa obrera norteña y mestiza que trabaja en una maquiladora de Ciudad Juárez, quien se sabe en peligro de muerte; Francisca Jorge es una indígena zapoteca bilingüe y pobre de Oaxaca; Ximena Lizárraga se distingue por ser rubia y pertenecer a una familia acaudalada de Guadalajara, pero sufre de anorexia; Yesenia es una transexual mestiza que se gana la vida como estilista y vive en Ciudad Nezahualcóyotl, una zona marginal cerca de la capital; y por último, aunque no se explica con detalle la vida de Sandra, la ganadora del concurso "María enamorada", su imagen se ajusta al modelo de la mujer blanca de clase media que ha llegado a la capital del país proveniente de Chihuahua, Chihuahua.

Eva Gallardo es la actriz original de la telenovela (y futura película) *María enamorada*; historia que funciona a su vez como el *leitmotiv* de la cinta metaficcional *Casi divas.* Lo que caracteriza a ese melodrama inserto en este filme de Issa López es que ha gozado de gran aceptación entre los múltiples espectadores mexicanos por la temática convencional que promueve, la perenne

represión genérica. En dicho melodrama, una humilde mujer de campo enfrenta diversos obstáculos sin mancillar jamás su honor, por lo que su persistencia y honestidad la ayudan a ascender en la escala social por medio de la institución del matrimonio. Sin embargo, cabe señalar que, en este universo simbólico de la película de Issa López, Eva Gallardo es en realidad una antigua prostituta que se hizo famosa por haber interpretado a "María enamorada"; adviértase aquí que, al ser una "pecadora" la que representa el papel de la inmaculada María, se está desacralizando el signo por excelencia de la mujer asexuada subordinada al poder masculino, la virgen/madre de Dios. Así es como, gracias a su trabajo fílmico y televisivo, Eva se convierte en un constructo mediático o diva virtual. Es decir, ella encarna a una diosa hecha mortal que reúne en su ser los mejores atributos dados a la mujer: joven, bella, blanca, delgada, pudorosa, devota, inteligente, delicada, soñadora, pasiva, heterosexual, fiel, monógama y, sobre todo, virginal. Al actuar como "María enamorada", Eva se asocia con la mujer pura cuya principal aspiración en la vida es conquistar con sus virtudes al hombre ideal –aquel que es blanco, rico, valiente, viril y poderoso– para sentirse triunfadora en la vida, según el modelo patriarcal mexicano.

En *Casi divas*, sin embargo, el principal problema que enfrenta la actriz Eva Gallardo es que el paso del tiempo ha comenzado a dejar su huella en el otrora hermoso rostro y eso significa el declive de toda figura femenina en el mundo del espectáculo. Los cambios físicos de la protagonista, a pesar de su intento por disimularlos con tintes y maquillaje, han mermado su previa aceptación y éxito comercial en la televisión. El mensaje para ella es claro: el objeto de consumo, o sea el cuerpo de la mujer, se devalúa con la edad y termina por no ser redituable. Cercada por su propia vanidad e incipiente toma de conciencia, Eva entabla una desigual e infructuosa lucha en contra de su amante, el productor y director Alejandro Mateos, valiéndose de burdas artimañas para intentar desprestigiarlo. En este proceso, ella descubre que su única posibilidad de

subsistir frente a las pantallas caseras y cinematográficas, por lo menos unos cuantos años más, es aliarse con el poder masculino y seguir interiorizando y (re)produciendo las regulaciones patriarcales en contra de sus rivales femeninas.

En relación con el control mediático de la mujer, es interesante observar que ya desde mediados de los años setenta, Michèle Mattelart, en *La cultura de la opresión femenina*, advertía de los peligros que engendraba la imposición de la cultura pseudoamorosa como estratagema comercial y política del capitalismo, para preservar las tradiciones de sujeción de la mujer. Las altas ventas de las revistas enfocadas en universalizar los gustos del público consumidor mayoritariamente femenino, motivaron a esta filósofa francesa a afirmar que dichos objetos de consumo, los cuales son tanto triviales como vulgares, evidencian la manipulación mediática que oculta las marcadas divisiones de clase en la sociedad (44). En la actualidad, lo mismo podría afirmarse con respecto a los medios masivos de comunicación –en especial en lo que respecta a las revistas de belleza, el cine y, por supuesto, la televisión– dado que por medio de éstos se generan, refuerzan y propagan conductas, valoraciones, estereotipos y modelos de belleza acordes con los presupuestos ideológicos del patriarcado.

De igual manera, resultan especialmente relevantes para este análisis crítico de *Casi divas* las teorizaciones hechas a este respecto por Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*,[5] donde la autora retoma la noción de *tecnología del sexo* desarrollada por Michel Foucault, para elaborar desde una perspectiva feminista el concepto de *tecnología del género* que le sirve para analizar la construcción social de género, la cual "es tanto el producto como el proceso de su representación [es decir,] La construcción del género es el producto y el proceso

[5] En este trabajo de investigación se consultó la versión en español titulada *La tecnología del género*, traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet del texto de Teresa de Lauretis.

de ambas, de la representación y de la autorrepresentación" (15). En ese sentido, las representaciones de género se construyen, "implantan" y perpetúan a través de las tecnologías de género[6] y de los discursos institucionales (tales como las teorías) (25). Por consiguiente, es a partir de dichas tecnologías, de las cuales forman parte el cine y la televisión, que se legitima la opresión genérica (y por supuesto también pueden incluirse aquí todos los demás tipos de opresión como la sexual, racial, de clase social, etc.) debido a que éstas re-producen los criterios absolutos del orden falocrático.

Por esa razón, De Lauretis propone "crear nuevos espacios de discurso, de reescribir las narrativas culturales y de definir los términos de otra perspectiva, una perspectiva desde 'otra parte' " (33). Ese espacio alternativo no representado al que se refiere esta teórica feminista italoamericana es como aquel que la teoría del cine denomina "fuera de plano", el cual permanece oculto o "no visible en el cuadro pero que puede inferirse a partir de lo visible en el cuadro" (34). De acuerdo con Lauretis, el cine de vanguardia ha puesto al descubierto ese "fuera de plano", dado que éste también forma parte del espacio representado; por eso "lo ha hecho visible reparando su ausencia en el cuadro o en la sucesión de cuadros, y ha mostrado que incluye no sólo a la cámara (el punto de articulación y perspectiva desde el que la imagen se construye) sino también al espectador (el punto donde la imagen es recibida, reconstruida y reproducida en/como subjetividad)" (34).

Los planteamientos teóricos de Lauretis permiten apreciar el artificio técnico de *Casi divas*, dado que en esta cinta se muestra ese espacio oculto, el "fuera de plano" donde se le permite al espectador atestiguar lo que está detrás de bastidores, detrás de las representaciones que se hacen en la pantalla casera. Esta metana-

[6] La conceptualización que Teresa de Lauretis formulara sobre las tecnologías de género se basó también en las elaboradas por Louis Althusser con respecto a los Aparatos Ideológicos del Estado.

rrativa tiene el efecto de hacer que el espectador se sienta partícipe de las arbitrariedades, complicidades y pugnas entre quienes tienen el poder de imponer a través de los medios masivos los rígidos parámetros sociales y culturales del discurso androcéntrico. De ahí que en este largometraje de Issa López haya un énfasis en señalar a los hombres como los encargados de imponer el imaginario colectivo predominante en la sociedad mexicana, ellos son: a) el omnipresente dueño de la televisora al que nunca se le ve la cara (que bien podría aludir al dueño de Televisa, la televisora más poderosa de México, Emilio Azcárraga Jean); b) el interventor de la Secretaría de Gobernación, quien, como representante del gobierno, es el encargado de verificar la legalidad del concurso para encontrar a la nueva actriz que estelarizará *María Enamorada*; c) el prominente banquero, padre de Ximena, que resguarda los intereses de los inversionistas privados y que además controla la publicidad mediática; d) el promiscuo y corrupto productor de cine y televisión (Alejandro Mateos) quien "hace y deshace" estrellas femeninas. En ese sentido, todos ellos simbolizan el absoluto masculino que mantiene a la mujer subordinada por medio de una ética restrictiva y excluyente, puesto que únicamente explotan y abusan del cuerpo de la mujer a partir de su belleza física, juventud, raza y estatus social.

En *Casi divas*, por consiguiente, se exhibe cómo los medios masivos convierten "en espectáculo la situación dramática de la violencia de género, física y psicológica, en la que viven muchas mujeres" (Herrero Cervera 5). De acuerdo con este discurso disidente postulado en el largometraje de Issa López, las revistas de celebridades y de sociales, los comerciales, el cine y los programas televisivos en todas sus variedades, etc., fomentan la idea de que la belleza de la mujer mexicana únicamente puede basarse en "un patrón eurocéntrico y anglosajón que impone una imagen de la mujer blanca y occidental que funciona como canon a escala global" (Herrero Cervera 7); a esas características físicas habría que agregar el tener una imagen jovial y

esbelta, pero siempre apegada "a un estereotipo hipersexual" (Herrero Cervera 7). De ahí que sea imprescindible para el productor Alejandro Mateos que la mujer tenga el tamaño apropiado de los senos (le ordena a una joven aumentarse el busto), que su imagen corresponda a una figura estilizada (le llama "gorda" a la actriz que va a servir de jurado), que sea joven (le recuerda su edad de manera constante a su amante Eva con un "Te pintas las canas") y que sea mestiza blanqueada o de preferencia de raza blanca (sólo acepta que la indígena Francisca Jorge participe en el concurso de belleza auspiciado por él debido a su temor de ser demandado por racista; aunque también puede inferirse otra razón, su instinto capitalista le hace predecir que el aceptarla ayudará a que su programa alcance un buen *rating*).

Aunque en esta película metatextual de López la risa domine al espectador real, el mismo que está observando a ese otro espectador representado en la pantalla altamente susceptible a la manipulación, lo que predomina en la cinta es una fuerte recriminación en contra de la violencia genérica; la que bien se puede clasificar de la siguiente manera:

> [E]s una violencia misógina extrema en contra de las mujeres por el sólo hecho de ser mujeres en una relación dependiente marcada por la desigualdad genérica: opresión, exclusión, subordinación, discriminación, explotación y marginalización. Las mujeres son víctimas de amenazas, asaltos, maltratos, lesiones físicas y daños misoginistas. La violencia puede ser física, psicológica, sexual, económica y relacionada con la propiedad, y las modalidades de la violencia de género pueden estar presentes dentro de la familia, en el trabajo, en la escuela; en la comunidad, en las instituciones y causa el feminicidio[7] (Lagarde y de los Ríos XXII).

[7] "[I]s misogynist violence against women for being women situated in relationships marked by gender inequality: oppression, exclusion, subordination, discrimination, exploitation, and marginalization. Women are victims of threats, assaults, mistreatment, injuries, and misogynist harm. The violence may be physical, psychological, sexual, economic, and property-related,

No es algo fácil erradicar la violencia genérica debido a que ésta se promueve mediante los paradigmas culturales del patriarcado, pero de acuerdo con la propuesta que subyace en este filme, la mujer es quien tiene la responsabilidad de demandar una participación justa e igualitaria en la sociedad. Sobre todo, es ella quien tiene que encontrar una conciencia colectiva que le permita resquebrajar las estructuras convencionales que la excluyen y someten. Como se muestra en *Casi divas*, la ciudad de México está llena de mujeres que pululan en ella, la habitan e inscriben lo subversivo femenino en dicho espacio urbano en su intento por cambiar el género del poder en el país donde ellas son una mayoría.

La ciudad de México, entonces, emerge como un espacio que evade el orden patriarcal en *Casi divas* dado que, como centro cultural y político de la República Mexicana, adquiere un significado polisémico porque en él coexisten heterogéneos grupos sociales, étnicos y genéricos con diversas experiencias, visiones e intereses personales. La cartografía de este espacio urbano aquí exhibida, por consiguiente, permite reconocer las divisiones y tensiones entre los grupos hegemónicos y los grupos marginados (entre los que se incluyen las mujeres, los indígenas, los homosexuales y los pobres). No por casualidad, en el lujoso *penthouse* donde vive el productor Alejandro Mateos abundan los enormes ventanales que le permiten tener una vista panorámica de la ciudad, porque así se refuerza la división espacial ya referida, donde por supuesto asume la posición de privilegio este hombre blanco y rico.

Desde las alturas, Mateos puede observar y vigilar, literal y simbólicamente, a la sociedad mexicana de manera muy similar al modelo del panóptico, esa construcción arquitectónica carcelaria diseñada por Jeremy Benthman en el siglo XVIII y analizada por Michel Foucault en su multicitado texto *Vigilar y castigar*. De

and the modalities of gender violence may be in the family, workplace, or school; in the community; in institutions; and via feminicide" (Lagarde y de los Ríos XXII).

acuerdo con Foucault, dicho dispositivo disciplinario establece "el principio de que el poder debía ser visible e inverificable (198), aseveración que se ejemplifica en *Casi divas* de la siguiente manera: la gente en la calle ve físicamente el edificio donde está el *penthouse* donde vive Alejandro Mateos y se percibe observada por un sujeto o sujetos indeterminados, pero no puede asegurar con precisión qué persona la vigila y en qué momento preciso ocurre esto. Debido a que solamente los individuos que gozan de una posición social alta pueden aspirar a vivir en este tipo de edificios, se instituye y refuerza un sistema jerárquico de poder al que la gente en la calle no puede aspirar a acceder ni a modificar. Sin embargo, lo más interesante de este modelo representado en la película de Issa López es que Alejandro Mateos, a su vez, es también observado, vigilado e inclusive amonestado por su jefe, el dueño de la televisora donde trabaja. Debido a que este último permanece toda la cinta "fuera de plano" y solamente se escucha su voz a través del teléfono celular de Mateos cuando habla con él, puede inferirse que el panóptico no necesariamente tiene que ser visible para que la gente intuya su presencia y acate las regulaciones que le son impuestas. Lo que subrepticiamente se plantea aquí es que la maquinaria del poder es multidimensional y únicamente basta percibir su presencia para sujetarse a su control.

En particular, el espectáculo mediático que promueve Alejandro Mateos funciona como un eje catalizador que le permite a la mujer mexicana representada en esta historia cinematográfica aspirar, aunque sea parcial y provisionalmente, a transgredir su posición social subordinada. De esta manera, la pluralidad de identidades femeninas que vive en diversos puntos geográficos del país confluye en esta megalópolis con la intención de posicionarse frente a un escenario y desde ahí emitir una narrativa propia que ayude a revelar la fragilidad de los artificios culturales del poder falocrático. A pesar de que Mateos, quien es el emblema de la autoridad masculina, elige en persona a las aspirantes a divas que van a participar en el

concurso "María Enamorada" basándose únicamente en su apariencia personal, son estas mujeres las que utilizan su experiencia en el foro televisivo para tomar conciencia de su circunstancia histórica. Por consiguiente, puede afirmarse que en *Casi divas* se expone un discurso feminista a través de diversas estrategias discursivas y visuales que reescriben sobre este palimpsesto urbano críticas punzantes hacia los grupos hegemónicos que producen estas fricciones y que violentan las relaciones sociales dentro de este importante *locus* de la geografía humana. De tal manera que la violencia, en especial la genérica, se enuncia como la protagonista de todas las historias fragmentadas (re)creadas en la pantalla que suceden en este dialógico espacio citadino.

A este análisis habría que agregar también que las oposiciones binarias entre ficción/realidad y verdad/falsedad se transgreden y fluyen simultánea y dinámicamente en los videos, fotografías y documentales proyectados tanto a un espectador representado dentro de pantalla como a uno real. Esa erosión de la frontera entre lo ficticio y lo real, que a su vez conlleva la idea de que todo lo que se representa en la pantalla es un *performance*, se hace patente cuando el productor Alejandro Mateos le contesta a su asistente, después de que fuera golpeado por Eva Gallardo: "Mi personaje sufrió un accidente" (*Casi divas*). Asimismo, la pose informal y la narrativa construida por los familiares y amigos de las protagonistas cuestionados por un entrevistador anónimo (el cual se encuentra "fuera de plano") deslegitiman el documental tradicional y, por ende, el discurso oficial, porque sus testimonios no sólo son irrisorios, sino falsos y/o exagerados. El producto final, por consiguiente, es un largometraje donde se implementan diversas técnicas estilísticas, entre las que sobresale la metaficción visual o la (re)creación de múltiples historias ficcionales como la producción de una página de sociales de un periódico y la promoción, producción y filmación de una telenovela, un programa de concursos y una película. Dichas historias, a su vez, se yuxtaponen con las otras experiencias

de vida representadas en *Casi divas* como una manera de acceder a lo que permanece oculto detrás de cámaras, ese "fuera de plano" al que se refiere Teresa de Lauretis. Esta revelación, por tanto, le permite a la audiencia real descubrir las estratagemas usadas por las élites para preservar su posición privilegiada, es decir: corrupción, favoritismos, ambición desmedida, traiciones, venganzas y alianzas entre sujetos antagónicos por intereses mutuos y que llevan todos el sello de lo masculino.

Catalina y la representación de la violencia en la frontera

En *Casi divas* se expone la violencia tanto física como estructural ejercida por el sujeto masculino en contra de la mujer que habita la zona fronteriza de la nación mexicana, la cual se representa como un sitio de opresión y peligro que se distingue por ser desértico, decadente y yermo. El personaje de Catalina configura la voz de las mujeres migrantes extorsionadas y violadas al cruzar sin documentos la frontera hacia Estados Unidos, incluso ella denuncia el abuso de poder y la corrupción que impera en las instituciones estadounidenses al señalar que fueron cuatro agentes de inmigración quienes la violaron al intentar ella internarse a tierras de ese país vecino. Al mismo tiempo, esta singular protagonista representa a las jóvenes trabajadoras mexicanas que sufren directamente los efectos nocivos de la globalización, puesto que no sólo son explotadas con largas horas de trabajo y muy bajos salarios en las plantas maquiladoras de Ciudad Juárez, propiedad de los consorcios transnacionales que desde 1964 operan en México, sino que también muchas de esas mujeres (incluyendo a su mejor amiga, Gladys) han pasado a engrosar la lista de víctimas de los feminicidios que se iniciaron en el área a partir de 1993.

Para contextualizar esta crítica sociopolítica que se exhibe en este filme de Issa López, es necesario remitirse al origen de las

maquiladoras. De acuerdo con Sam Quinones, dichas industrias transfronterizas se establecieron en México con el fin de detener el flujo migratorio hacia Estados Unidos de aquellos trabajadores mexicanos que habían participado en el Programa Bracero: un acuerdo comercial entre ambos países que duró 22 años, según el cual México se encargaría de abastecer de mano de obra barata a la nación norteña para resarcir el déficit de campesinos que afectaba en gran medida su economía (264). En realidad, esa idea de aminorar la migración de los trabajadores mexicanos en los años sesenta mediante la creación de empleos en su país de origen no fue efectiva, especialmente por las continuas recesiones económicas, la deplorable política nacional (que siempre ha adolecido de corrupción e impunidad) y las subsecuentes devaluaciones del peso mexicano en su paridad con el dólar que se sucedieron a finales de los años setenta. No obstante su ineficacia en proveer un salario mínimo que satisficiera las necesidades básicas de los trabajadores y su escasa responsabilidad en proteger el medio ambiente donde fueron construidas, las maquiladoras continuaron operando y multiplicándose, tal como se aprecia en la siguiente cita:

> A mediados de 1967 había cincuenta y siete maquiladoras funcionando, pero en 1976 ese número se incrementó diez veces hasta llegar a 552. La recesión de 1976 y las incertidumbres políticas en México provocaron una crisis menor en el programa, pero a finales de los setenta la industria cobró un nuevo impulso. Ya para 1981, la industria contaba con más de 600 maquiladoras. Cerca del 90 por ciento de éstas fueron establecidas en la región fronteriza, y el resto se encontraban en varias ciudades del interior, incluyendo Chihuahua, Guadalajara, Hermosillo y la ciudad de México[8] (Seligson y Williams 1).

[8] "By mid 1967, fifty-seven *maquiladoras* were operating, but by 1976 the number had increased almost tenfold to 552. The recession of 1976 and political uncertainties in Mexico contributed to a minicrisis in the program, but by the late 1970s the industry had

Las devaluaciones de la moneda nacional y la exención de impuestos significaron más ganancias económicas para las empresas transnacionales, en su gran mayoría extranjeras, que ya desde su inauguración tuvieron asegurado el suministro de fuerza laboral barata que carecía de derechos laborales. Por el contrario, el progreso y la recaudación monetaria que el gobierno mexicano esperaba obtener al permitir tanto el establecimiento de las maquiladoras en su territorio como la circulación de la moneda estadounidense en la zona fronteriza ha sido hasta hoy día casi nula, como lo evidencian las vastas zonas marginales donde han tenido que construir sus miserables viviendas las numerosas familias que sobreviven con raquíticos salarios que pagan las maquiladoras. Asimismo, la creación de esas empresas transnacionales tampoco solucionó el problema de la inmigración indocumentada de trabajadores mexicanos hacia Estados Unidos debido, sobre todo, porque dichas industrias decidieron que les era más redituable contratar en su mayoría a mujeres. Como consecuencia, Ciudad Juárez comenzó a poblarse, como lo afirma Sam Quinones, de muchas mujeres con poca instrucción escolar que desde los estados más remotos de la República Mexicana llegaron buscando ser contratadas por las maquiladoras hasta que pasaron a constituir, por muchos años, 80% del total de sus trabajadores (266).

La violencia estructural que sufren las mujeres empleadas de esos consorcios transnacionales se puede constatar en diferentes situaciones entre las que sobresalen las siguientes: a) son discriminadas a causa de su edad (por regla general se contrata a mujeres jóvenes) y si se embarazan son despedidas; b) la gran mayoría de ellas realiza trabajos manuales monótonos y peligrosos para su salud (debido a

---

regained its momentum. By 1981, the industry counted more than 600 *maquiladoras*. About 90 percent of them were established in the border region, and the remainder were in several cities of the interior, including Chihuahua, Guadalajara, Hermosillo, and Mexico City" (Seligson y Williams 1).

la cantidad de horas que pasan realizando los mismos movimientos del cuerpo, a que inhalan a diario sustancias químicas letales, etc.), el problema es que, al no contar con cobertura médica, terminan por convertirse en personas discapacitadas; c) casi todas ellas viven en barrios pobres alejados de su centro de trabajo; d) el salario que reciben las mantiene en un nivel de pobreza que difícilmente pueden superar; e) varias de ellas trabajan en el horario vespertino o nocturno y no cuentan con transporte seguro que las facilite el acceso a sus centros de trabajo; por eso, tienen que arriesgar la vida caminando a deshoras por barrios en extremo inseguros que carecen de servicios elementales como el alumbrado público.

La consecuencia más visible de la violencia estructural ya referida son los feminicidios,[9] que no hacen más que corroborar el poco valor que se le da, en esta sociedad globalizada de Ciudad Juárez, a la vida de las mujeres, en especial si son además pobres y trabajan en las maquiladoras. Como contundentemente lo confirma Sam Quinones en esta cita: "Algunas mujeres han sido violadas, muchas han sido mutiladas y un buen número han sido arrojadas a las zonas desérticas que rodean la ciudad como si fueran partes descompuestas [e inservibles] de alguna máquina"[10] (263). El feminicidio, por consiguiente,

[9] De acuerdo con Julia Monárrez Fragoso, el constructo teórico de *feminicide* fue acuñado por Diana E. H. Russell en 1976. Sin embargo, como se ha explicado en el capítulo III, Marcela Lagarde y de los Ríos asegura que el término original en inglés elaborado por Diana Rusell y Jill Radford fue *femicide* (y no *feminicide*). De acuerdo con Lagarde y de los Ríos, fue ella quien lo modificó a "feminicidio" cuando lo tradujo al español para distinguirlo del concepto de "homicidio" que ya existía; puesto que el feminicidio no solamente se refiere al homicidio de una mujer, sino que también alude a las diversas violaciones a los derechos humanos que sufren las mujeres; entre las que se incluyen los crímenes perpetrados en su contra y las desapariciones de mujeres (xv). Lo importante aquí es destacar que el feminicidio se define " como el asesinato misógino de mujeres por hombres y es una forma de un continuo de violencia sexual, donde hay que tomar en cuenta los actos violentos, los motivos, el desequilibrio de poder entre los sexos en las esferas económica, política y social" (Monárrez Fragoso 242).

[10] "Some of the women had been raped, many had been mutilated, and a good many more had been dumped like the worn-out parts to some machine in isolated spots in the deserts surrounding the city" (263).

es la violencia física extrema practicada en contra de la mujer que, de acuerdo con Julia Monárrez Fragoso, forma parte del sistema patriarcal y "comprende toda una progresión de actos violentos que van desde el maltrato emocional, psicológico, los golpes, los insultos, la tortura, la violación, la prostitución, el acoso sexual, el abuso infantil, el infanticidio de niñas, las mutilaciones genitales, la violencia doméstica hasta toda política que derive en la muerte de las mujeres, tolerada por el Estado" (246). En efecto, estas últimas palabras profundizan en el problema de la violencia de género, puesto que es el propio Estado mexicano el principal responsable de que ésta se genere al incumplir con su función de impartir justicia castigando a quien o quienes ejercen la violencia en contra de las mujeres y niñas. Es decir,

> El feminicidio ocurre debido a que las autoridades, quienes son omisivas, negligentes o actúan en contubernio con los atacantes hacen que la violencia institucional en contra de las mujeres se perpetúe al impedir que ellas tengan acceso a la justicia y, por tanto, están contribuyendo a la impunidad. El feminicidio implica una descomposición parcial del orden jurídico debido a que el Estado es incapaz de garantizar el respecto a la vida de las mujeres o a sus derechos humanos y porque no se apega a la ley ni la acata cuando se trata de enjuiciar y aplicar la justicia, ni intenta prevenir y erradicar la violencia que lo causa. El feminicidio es un crimen de Estado[11] (Lagarde y de los Ríos XXIII).

Precisamente ese crimen de Estado es denunciado en *Casi divas* a través de Catalina cuando –decepcionada después de haber

[11] "Feminicide is able to occur because the authorities who are omissive, negligent, or acting in collusion with the assailants perpetrate institutional violence against women by blocking their access to justice and thereby contributing to impunity. Feminicide entails a partial breakdown of the rule of law because the state is incapable of guaranteeing respect for women's lives or human rights and because it is incapable of acting in keeping with the law and to uphold the law, to prosecute and administer justice, and to prevent and eradicate the violence that causes it. Feminicide is a state crime" (Lagarde y de los Ríos XXIII).

viajado a la ciudad de México para participar en el concurso de la película *María Enamorada*– decide regresar a Ciudad Juárez a buscar a su desaparecida amiga Gladys porque sabe que "las autoridades no están haciendo nada" (*Casi divas*). Catalina no solamente intenta dar voz a las múltiples mujeres discriminadas, explotadas, acosadas, humilladas y silenciadas que trabajan en las maquiladoras de la franja fronteriza, sino que aprovecha su propia fama forjada mediáticamente para difundir las noticias sobre las brutalidades cometidas en contra de estas vulnerables mujeres. La idea de Catalina es comenzar a hacerles justicia otorgándoles el reconocimiento (una identidad propia) a esas víctimas que han sido torturadas, violadas, mutiladas, asesinadas y desaparecidas, algo que logra al portar, junto con otras mujeres activistas como ella, las fotografías de varias de esas víctimas invisibilizadas por el Estado mexicano. Por eso tiene sentido la primera frase que usa al presentarse por primera vez ante las cámaras de televisión: "Mi nombre no importa" (*Casi divas*), porque su identidad (y la agencia que ha adquirido) no es de ninguna manera individual, sino colectiva.

Llama poderosamente la atención que Catalina sea el único personaje femenino que haya planeado participar en el concurso de "María Enamorada" con un único propósito en mente: salvaguardar su integridad física y la de sus amigas que trabajan como ella en las maquiladoras. Desde la primera vez que es entrevistada para un supuesto documental, ella muestra ante las cámaras varios volantes con las fotografías de mujeres desaparecidas o encontradas muertas en Ciudad Juárez para después pasar a hacer la siguiente declaración:

> Me voy a ir pa'l otro lado y ya allá me voy a llevar a la Gladys y a mis demás amigas. Lo que pasa es que uno no es nadie. Acá tienes que hacerte alguien. Alguien no desaparece. Alguien cruza cuando se le da la gana y no le pasan cosas en el camino, pues entonces pensé que una artista que sale en las películas pues es alguien. Como la

> Salma [Hayek] que va y viene cuando quiere y no le dicen nada. Y entonces dije, pues bueno, pues me hago artista y me largo. Lo que pasa es que yo ya no puedo estar aquí en Juárez. Si me quedo me van a llevar (*Casi divas*).

Con este testimonio ella demuestra estar consciente del impacto y los alcances propagandísticos que los medios masivos tienen en el imaginario colectivo global, de ahí que aspire a convertirse en "alguien" con poder para influir en la producción cultural con la que eventualmente se pueda transformar tanto la condición subalterna de la mujer como las marcadas divisiones sociales que fuerzan a muchas de ellas a vivir en la periferia. Las significativas palabras de Catalina, las cuales van acompañadas de sombrías imágenes donde sobresalen varias cruces de metal de color rosado puestas en honor de las mujeres asesinadas, señalan un problema mayor en Ciudad Juárez: la proliferación de la violencia producida por el crimen organizado y la existencia de un Estado fallido incapaz de darle protección a sus ciudadanas, máxime si son pobres. Por consiguiente, la brutalidad que ella atestigua en su lugar de origen le ayuda a adquirir consciencia histórica y lejos de intimidarla, la motiva a solidarizarse con otras mujeres; inclusive con aquellas que no pertenecen a su condición social. Eso se percibe cuando, a pesar de estar preocupada por la noticia de la desaparición de su amiga Gladys en Ciudad Juárez, muestra un genuino interés por saber la causa de los padecimientos físicos de Ximena; su combativa contrincante en el concurso "María Enamorada" que antes la había discriminado por ser pobre.

Catalina se rehúsa a seguir reproduciendo los estereotipos de la mujer joven que triunfa solamente porque sabe negociar sus atributos físicos y, sobre todo, se niega a ser un simple objeto de consumo. Al afirmar enfáticamente frente a un multitudinario público televidente lo siguiente: "No necesito que me digan quién soy, porque sé" (*Casi divas*), ella se reafirma a sí misma configurándose

en el elemento desestabilizador del orden convencional porque no se somete al sujeto masculino, por más poder que éste tenga (como el productor Alejandro Mateos). Después de su aventura en la capital del país, ella comprueba que la única posibilidad de concientizar a la sociedad mexicana es por medio de la acción práctica; su regreso a Ciudad Juárez, entonces, constituye su intención de hacer patente su compromiso social por promover la aplicación de la ley que facilite un cambio sustancial en la precaria situación de la mujer. Para Catalina, es necesario honrar la memoria de las mujeres muertas exigiendo que se le haga justicia a cada una de los cientos de víctimas de explotación, tortura, violación, extorsión, asesinato y desaparición. Puede afirmarse que vivir y trabajar en la opresiva vida de Ciudad Juárez la ha forzado a transformarse en una mujer fuerte e independiente de la voluntad de los hombres. Ella descubre que huir de ese conflictivo espacio fronterizo no le garantiza de ninguna manera el liberarse de la irracionalidad porque ésta se encuentra enquistada en el andamiaje sociocultural sustentado por el poder masculino. En suma, el viaje a la ciudad de México le hace advertir que es ella quien tiene que tomar la iniciativa si realmente quiere que se realicen las modificaciones y las aplicaciones de ley necesarias para impedir que los feminicidios sigan ocurriendo ante la mirada impasible de los que gobiernan.

Francisca y el racismo contra la mujer indígena

Francisca Jorge personifica a una subjetividad doblemente marginal porque no sólo está expuesta a la violencia física (como todas las demás mujeres), sino que además padece de exclusión, racismo, discriminación y marginación, entre otras muchas formas de violencia estructural, por el hecho de ser indígena. Específicamente, ella es una joven zapoteca bilingüe y pobre que vive en Oaxaca, una región conocida por su abundante riqueza en recursos naturales,

pero cuya población está formada por múltiples grupos étnicos que sufren de un alto grado de miseria. Esa idea se refuerza con la secuencia de escenas en las que tanto Francisca como su madre son entrevistadas, puesto que en éstas aparece como marco una profusa vegetación que contrasta con la pobreza de las sombrías chozas que albergan a familias como la de Francisca y la de su enamorado, Domingo.

El viaje de Francisca a la ciudad de México es motivado por su sueño de convertirse en una estrella de cine famosa, el cual se ha nutrido a través de las telenovelas y las revistas de espectáculos que la joven consume. Sin embargo, su llegada al contorno opresivo de la megalópolis le hace adquirir consciencia histórica, puesto que es ahí donde comprueba que una mujer de piel oscura y rasgos indígenas como ella es invisibilizada y excluida del proyecto de nación propagado por el discurso hegemónico. Así, al no pertenecer a las modelizaciones raciales de la imaginación masculina reforzadas por los medios masivos de comunicación –los modelos de belleza mestizo y caucásico[12]– Francisca está sujeta a lo que Violeta Hernández Bautista y Tomás Bernal Alanís clasifican como "violencia invisible", aquella que se manifiesta cuando hay abuso "emocional y psicológico", cuando se profieren insultos, palabras altisonantes, amenazas y comentarios crueles (77).

Lo más lamentable es que la gente mestiza, incluyendo a las mujeres, tiende a interiorizar el discurso racista y sexista de las élites dominantes y lo reproduce para zaherir al Otro, porque con ello pretende negar y encubrir sus propias raíces raciales y complejos

[12] Es necesario enfatizar que el modelo caucásico de la belleza es impuesto y exportado desde los Estados-nación hegemónicos hacia otras regiones periféricas como México. Con esos parámetros culturales dominantes en la aldea global, es fácil entender la relación entre la raza y el estatus social: entre más blanca sea la persona, mejores posibilidades tendrá de tener una posición privilegiada.

de inferioridad. En efecto, Francisca se convierte en una víctima más de las prácticas culturales del patriarcado que esencializan y devalúan lo femenino y lo indígena. Como lo demuestran las estadísticas, la sociedad mexicana practica un alto porcentaje de racismo,[13] ello a pesar de que en dicho país la mayoría de la gente es mestiza e indígena, tal como lo muestran las estadísticas a continuación: "Según el World Factbook de la CIA, en México hay un 60% de población mestiza, un 30% amerindia o predominantemente amerindia, un 9% blanca y un 1% del resto" (*Vanguardia* 5). En ese ambiente hostil –donde también abundan las construcciones culturales que mitifican la supremacía del hombre (de preferencia blanco) y cosifican a la mujer (a quien sólo se valora como objeto de placer, o bien, a partir de su función reproductora)– Francisca intenta no sólo sobrevivir, sino sobre todo invertir su posición doblemente subordinada cubriéndose de máscaras.

Para lograr su objetivo, Francisca cuenta con la colaboración de Yesenia, de quien se convierte en pupila para instruirse en lo referente a los códigos culturales correspondientes al espacio urbano, tales como el cine, la ropa, la música y las cantantes de moda. Sin embargo, la lección más importante que Francisca recibe de su amiga es la de camuflarse imitando el prototipo de belleza prevalente en la sociedad mexicana con el fin de sentirse integrada a ésta. Esto se aprecia claramente en el siguiente diálogo que sostienen las amigas:

[13] Esta afirmación es respaldada por los datos que arrojó la primera Encuesta Nacional sobre Discriminación en México dirigida por la Secretaría de Desarrollo Social (SENADIS) en 2005: "el 43% de los mexicanos opina que los indígenas tendrían siempre una limitación social por las características raciales, es decir, siempre serán vistos como los extraños y ajenos al entorno urbano, por su color, su tono de voz, su vestimenta y cualquier rasgo que los señale como indígenas" (Hernández Bautista y Bernal Alanis 74). Asimismo, la Encuesta Nacional sobre Discriminación llevada a cabo por el órgano oficial Conapred y que fuera publicada en 2011, sustenta que 55% de los ciudadanos consultados "cree que en México las personas insultan 'mucho' o 'algo' en la calle a otras por su color de piel" (*Vanguardia* 3).

> Francisca: —Tú no eres nadie si vienes de Oaxaca y eres zapoteca y tienes que caminar seis kilómetros pa' agarrar un camión y venirte pa' México. ¡No eres nadie!
>
> Yesenia: —Mira mi'jita, yo no era así como me ves. La cosa es que cuando uno tiene que convertirse en otra persona para hacer lo que tiene que hacer, pues se transforma y ya, ¿tú quieres convertirte o no? (*Casi divas*).

Al momento que Francisca acepta la propuesta de Yesenia para "convertise en otra persona", con el fin de ser incluida en el concurso de "María Enamorada", ella está encubriendo su propia identidad; en tanto que no solamente permite que su amiga mexiquense le cambie el nombre de pila por el americanizado "Frank", sino que además deja que le tiña y corte el cabello y le haga usar senos de silicona. En ese sentido, la estrategia de Francisca con la que pretende ser aceptada por el grupo hegemónico puede relacionarse con el mimetismo analizado por Jacques Lacan. De acuerdo con la teoría de este psicoanalista francés, el mimetismo permite distinguir que hay algo diferente a lo que está de fondo porque no necesariamente armoniza con él; además de que es una manera de camuflarse, tal como sucede al emplear las tácticas de camuflaje en un conflicto armado (99). Por tanto, cuando Francisca decide "camuflarse" con esos artefactos de belleza femenina, ella adopta una nueva identidad con la convicción de que esto mitigará la segregación social que padece.

Lo que ella descubre en el transcurso de su participación en la competencia para elegir a "María Enamorada" es que su raza indígena es una marca indeleble que no puede ni debe ocultarse. Al mismo tiempo, y después de comprobar por sí misma el poder de convocatoria y los alcances que tienen los medios masivos de comunicación, aprovecha la oportunidad que le brinda el haber sido interrogada frente a las cámaras de televisión para reformular críticamente la esencializadora conceptualización identitaria del

discurso monolítico en México. Francisca asevera impávidamente que hay una imprecisión en el nombre oficial de Estados Unidos Mexicanos porque dicha unión es una falacia desde el momento mismo en que se desprecia y niega la pluralidad racial y cultural que existe en el país. Con su declaración, por consiguiente, ella está denunciando la discriminación, estigmatización y exclusión histórica que han sufrido las comunidades indígenas.

Después de ser eliminado del concurso en cuestión y ya sin máscaras que lo cubran, este inquisitivo personaje termina por (re)conocerse como una subjetividad emancipada que tiene que comenzar a generar los cambios que reivindiquen a los sujetos indígenas en el proyecto de nación mexicana. Por esa razón ella se convierte en maestra bilingüe y, al hacerlo, se posiciona como la portadora del legado lingüístico y cultural que les permitirá a los niños y adultos indígenas zapotecas la preservación de la conciencia colectiva. A nivel simbólico, la frase "voy a ser" que Francisca les enseña a sus ávidos alumnos, apunta a un futuro en el que estos niños tendrán la autodeterminación de integrarse a la sociedad mexicana por medio de la educación. De tal modo este sujeto transgresivo logra que la escuela funcione como un espacio alternativo de geminación desde donde la retransmisión de dichos registros milenarios es una esperanza de transmutaciones sociales.

Desde los márgenes: otras historias sobre los sujetos femeninos

En particular, Yesenia (re)presenta a una mujer que nació hombre y que se ha transformado en una bella mujer; aunque, de vez en cuando, tenga impulsos lésbicos (como cuando besa en la boca a su amiga Francisca). Desde este punto de vista, ella reconfigura lo que Judith Buttler ha puntualizado con respecto al género sexual: éste sólo es una construcción social, una puesta

en escena o performatividad (*performance*) que supone una práctica de repetición (17). De tal manera que no hay una identidad genérica detrás de las expresiones de género, sino que ésta es una noción flexible y multidimensional constituida performativamente. En *Casi divas*, es justo Yesenia quien ilustra cómo el género está cimentado en los actos performativos cuando le revela al espectador real: "yo actúo todo el tiempo y nadie se da cuenta" (*Casi divas*). Esta confesión de Yesenia demuestra que ella está consciente de la fragilidad de los artificios convencionales homogeneizantes que postulan la heterosexualidad como la norma a seguir. Con su actuar ella socava las categorías genéricas estáticas ancladas en el imaginario del patriarcado, puesto que postula que su identidad genérica fluctúa en la frontera, tal como la conceptualizara Gloria Anzaldúa: ese espacio que "es vago e indefinido generado por el residuo emocional de un límite no natural. Es un estado constante de transición"[14] (3). Desde esos márgenes, Yesenia produce variantes significativas al reconocerse a sí misma como mujer, a pesar de que todavía no se ha sometido a una cirugía transgénero y de que su propia familia se niegue a aceptarla como tal (por ejemplo, su abuela insiste en llamarla Carlos y sus hermanos acostumbran a hacer escarnio de su preferencia sexual).

Igualmente, llama la atención que Yesenia viva en Ciudad Nezahualcóyotl, municipio del Estado de México, pues esto sirve para enfatizar la idea en torno a la identidad liminal, debido a que dicha ciudad es un espacio híbrido por su proximidad física con la ciudad de México y a la constante interacción e interdependencia económica y cultural que hay entre ambas entidades federativas. En ese lugar, ella tiene una estética de belleza que le aporta sus ingresos económicos, a la par que le permite desarrollar su creatividad artística ayudando a las mujeres que, como ella y Francisca,

[14] "Is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition" (Anzaldua 3).

pretenden imitar los arquetipos de belleza afines a los presupuestos ideológicos del orden falocéntrico. Ahí también es donde Yesenia habita un apartamento que comparte con su familia disfuncional: la figura paterna está ausente; la madre acostumbra usar la violencia física y psicológica para ejercer el control en el hogar; la abuela es también muy agresiva a pesar de su edad; el hermano mayor (Osiris) es un delincuente que, sin embargo, le teme a su autoritaria madre; y el hermano menor repite la misma conducta violenta que los adultos a su alrededor. Lo curioso es que Osiris exhibe un comportamiento con cierto grado de complejidad, dado que se distancia del discurso hegemónico homófobo cuando se solidariza con Yesenia en dos momentos clave de la historia: al involucrarse en una gresca con el pervertido conductor de un microbús que intenta violar a su hermana y al apoyarla toda vez que ella ha sido seleccionada como finalista del concurso "María Enamorada".

Por otra parte, el personaje de Ximena se asocia con las mujeres que sufren del abuso psicológico de los hombres a causa de su peso. Ella constata en carne propia que en la sociedad patriarcal mexicana el cuerpo de la mujer sólo es valorado cuando se ajusta a los paradigmas de belleza que sobre lo femenino se continúan (re)produciendo a través de los medios masivos de comunicación y según los cuales no basta con ser blanca, rubia y rica, sino que además hay que ser delgada. Precisamente, Susan Bordo ha analizado –basándose en las teorías de Michel Foucault sobre el cuerpo– el control social y la inscripción cultural que se le hace al cuerpo femenino. Esta filósofa estadounidense plantea, desde una perspectiva feminista, que las patologías femeninas como la histeria, la agorafobia y la anorexia han sido construidas culturalmente emergiendo en distintos periodos históricos. Estas patologías, que confirman la idea foucaultiana de que no hay tal cosa como un cuerpo "natural", son la consecuencia extrema de las prácticas sociales que manipulan el cuerpo de la mujer porque éste es aún más vulnerable que el del hombre (230).

Para Ximena, esa manipulación social que sufre su cuerpo comienza desde su infancia, cuando es llamada "foca" por Santiago, puesto que estaba más "cachetoncita" que las demás niñas a su alrededor. Debido al constante abuso psicológico que ejecutan los hombres contra ella a lo largo de su vida, se empeña en sacrificar su salud hasta el extremo de volverse anoréxica con el fin de poder lucir la figura de una mujer estéticamente aceptable. Contrariamente a lo que ella supone, su cuerpo deja de estar bajo su control porque es la sociedad la que inscribe en éste el modelo de belleza a seguir. Ese cuerpo enfermo, sin embargo, es usado por ella como una mercancía, un objeto de placer, que le ayuda a vengarse del sujeto masculino que la victimiza, pero, para su desventura, termina subordinada a él.

Como se ha podido apreciar en este estudio crítico, además de la ciudad de México, resalta el enfoque en otros puntos neurálgicos del país: Oaxaca, Guadalajara, Ciudad Juárez y Ciudad Nezahualcóyotl. En todos ellos abundan innumerables males sociales: narcotráfico, violaciones sexuales, asesinatos, secuestros, desapariciones, tráfico humano, abuso doméstico, corrupción institucional, abuso de poder, impunidad, etc. Resulta interesante observar que tanto Ciudad Juárez como Ciudad Nezahualcóyotl son lugares fronterizos (la primera ciudad es el entrecruce entre México y Estados Unidos y la segunda corresponde a la zona suburbana colindante con la capital del país). Lo anterior sirve para revalidar una de las múltiples ideas presentadas en la pantalla: la identidad no es una noción fija, sino fluida y liminal.

En *Casi divas* se implementan diversas técnicas estilísticas, como los fragmentos o historias yuxtapuestas, que sirven para representar a una sociedad mediatizada en la cual la belleza es un simple objeto de consumo, puesto que ésta la moldean e idealizan las élites en el poder a través de la pantalla. El espectáculo mediático debe servir para entretener pero, sobre todo, para propagar y generar los cambios sociales y políticos que ayuden a construir y

solidificar la unidad humana. Esta propuesta crítica de Issa López, entonces, promueve un cambio social que ayude a erradicar la objetivización y sobreexplotación del cuerpo de la mujer en general, así como también la discriminación en contra de la mujer indígena sólo por su aspecto físico, debido a que éste no se ajusta al modelo occidental de la belleza clásica. El reconocimiento de la heterogeneidad genérica, además, puede ayudar a erradicar la violencia en contra de los homosexuales, transexuales, mujeres, indígenas y otros grupos marginales. Es decir, es necesario acabar con la discriminación por edad, la homofobia, el sexismo, el racismo y el clasismo que sufren las mujeres por parte de los hombres, debido a que estos males sociales no hacen más que perpetuar la subyugación de la mujer mexicana. En ese sentido, el mensaje principal que se enuncia en *Casi divas* es proponer la toma de conciencia por parte de cada uno de los sujetos que conforman la sociedad mexicana. México es una sociedad compuesta por muchas mujeres que han tenido que enfrentar las variadas manifestaciones de la violencia genérica que debe ser erradicada. Para que esto sea posible, la mujer debe de adquirir agencia y transformar las modelizaciones socialmente construidas. Es el tiempo de la mujer, un bello tiempo que está haciendo época.

VI
El infierno de la narcoviolencia en México

Los narcos imponen su ley, los empresarios
que les lavan dinero son sus socios
y los funcionarios públicos locales y federales son
vistos como empleados a quienes se les paga
por adelantado, por ejemplo, con el financiamiento
de las campañas políticas.

Anabel Hernández
Los señores del narco

El infierno (2010), dirigida por Luis Estrada, fue estrenada durante las celebraciones del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. A pesar de que esta cinta fue financiada, por lo menos en parte, por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) –lo que equivale a decir que recibió recursos económicos del Estado mexicano– ésta resultó ser una

incisiva crítica sociopolítica. El póster publicitario con el que se anunció refuerza la idea que persiste en la historia (re)producida en la pantalla: "México 2010. Nada que celebrar"; y no es para menos dada la situación de inestabilidad sociopolítica que predomina en una nación acentuadamente dividida entre una muy escasa clase alta y una multitudinaria clase baja. Lo que debiera de ser un homenaje a dos grandes efemérides que impactaron la historia del país, devino en una fallida fiesta propagandística con la que se pretendía encubrir la inconformidad social causada por la crisis institucional y el predominio de la narcoviolencia en México. La corrupción, el despilfarro y la malversación de fondos públicos provocó la deslegitimación de la celebración oficial con la que se intentó ocultar la catástrofe que la demencial guerra contra las drogas puesta en marcha en 2006 por Felipe del Sagrado Corazón de Jesús Calderón Hinojosa (2006-2012) produjo. Se estima que dicho conflicto armado dejó, al finalizar ese sexenio, más de 100 mil ejecutados y aproximadamente 26,000 desaparecidos, cifras que contradicen por sí mismas el discurso triunfalista oficial mediáticamente impuesto. Precisamente, esta sangrienta lucha constituye el marco histórico del filme de Luis Estrada.

Esta cinta del director mexicano está enmarcada por otras historias cinematográficas hollywoodenses donde el crimen organizado tiene un papel protagónico: *Contacto en Francia*/*The French Connection* (William Friedkin, 1971); *El padrino*/*The Godfather* y la saga de *El padrino II* y *El padrino III* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990); *Cara cortada/Scarface* (Brian De Palma, 1983); *El castigador*/*The Punisher* (Mark Goldblatt, 1989), *Buenos muchachos*/*Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990); *El camino de Carlitos*/*Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993); *Tiempos violentos*/*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), entre varias otras sin olvidar la parafernalia de las últimas dos décadas, los westerns, épicas y remembranzas de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. La complicada red que envuelve el tráfico de estupefacientes, la

corrupción política y la degeneración de los valores morales donde la vida humana pierde todo valor se exponen en estas películas que, de alguna manera, sirvieron como base a la dirigida por Estrada en la que reina la violencia.

No por casualidad una de las imágenes más usadas para promocionar *El infierno* es aquella donde aparecen los tres miembros de la familia Reyes: el padre, José, está sentado frente a un amplio escritorio de madera dando la impresión de que es un influyente hombre de negocios; la madre, María, está de brazos cruzados de pie al lado derecho de su esposo indicando su destacado papel en la toma de decisiones familiares; mientras que el hijo, Jesús, está de pie en una pose más relajada apoyando su brazo derecho sobre el alto respaldo de la silla tipo señorial donde se encuentra sentado su padre. Significativamente, detrás de estos tres personajes que se muestran con un gesto adusto e intimidatorio, se encuentran algunos trofeos y una estatuilla de dos gallos de pelea[1] –ambos son oscuros y están disecados con las alas extendidas en plena acción– con la que se alude directamente a la animalización y bestialidad que afecta a los seres humanos aquí representados. En especial, esta fotografía recuerda a la proyectada en *El padrino*, donde Don Vito Corleone se encuentra en su oficina frente a un amplio escritorio de madera atendiendo sus negocios de la mafia mientras que es reverenciado por sus agradecidos, atemorizados y controlados protegidos; de esta manera, queda clara aquí la referencia al largometraje de Ford Coppola.

Sin embargo, la diferencia entre *El infierno* y las variadas películas mencionadas anteriormente, estriba en que director Luis Estrada va más allá al intentar que su largometraje no sea una simple

[1] Esta imagen anticipa una de las escenas finales en las que es asesinado por los sicarios de don José su hermano/rival Francisco Reyes. Al igual que se enfrascan en esa lucha violenta los gallos de pelea, ambos hermanos se enfrentan en una guerra sin cuartel: algo muy similar a lo que ocurre con los ciudadanos mexicanos que luchan entre sí en esta que mucho se parece a una guerra civil.

entretención, sino una llamada de alerta, un sacudimiento de pies a cabeza, principalmente para la juventud mexicana; gran parte de la cual se encuentra literalmente en medio del fuego cruzado y se siente atrapada por ese voraz régimen neoliberal establecido desde los años ochenta en el país, el cual le niega la oportunidad de encontrar mejores alternativas de vida. El cine, como medio de comunicación masiva, puede llegar a ese público mexicano joven ignorado por el narco-Estado que se implantó en México, para llevarle un mensaje directo haciendo uso de la funcionalidad de las imágenes de la violencia: no se puede seguir siendo pasivo ante la realidad brutal que se vive en la nación. El espectáculo de la violencia, entonces, es usado en *El infierno* para advertir de los funestos resultados de una guerra contra el narcotráfico que no se sustenta en una estrategia sólida para acabar con dicho flagelo, puesto que las instituciones encargadas de combatirlo están corroídas a causa de la ambición de los funcionarios públicos e inversionistas privados que lavan el dinero sucio lucrando con este negocio ilegal.

Luis Estrada está consciente que la mayoría de la población a nivel nacional es manipulada y sometida por medio de los discursos ideológicos construidos, impuestos y propagados por el Estado mexicano, en colusión con los medios masivos de comunicación; de ahí que para él sea imprescindible una toma de conciencia generalizada que permita entender la problematización dada a las imágenes cinematográficas y acabar con la propaganda y falsa realidad anunciada por parte del gobierno mexicano. Es decir, este perspicaz director mexicano intenta hacer de cada una de sus películas un vehículo donde arte, cultura y política se den la mano para sacar adelante no sólo un proyecto personal, sino un proyecto colectivo con el cual la población mexicana –pero en especial los jóvenes– entienda que hay que unirse para tomar parte en las decisiones y acciones que faciliten la erradicación de la violencia en su vida cotidiana y desbaraten las falacias vertidas por los medios masivos de comunicación.

Conviene referirse a la trayectoria fílmica de Luis Estrada –que incluye *Bandidos* (1991), *Ámbar* (1994), *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006) y *El infierno* (2010)– para demostrar la dinámica y variada cosmovisión de este comprometido director/intelectual. Al lado de su inseparable guionista Jorge Sampietro, Estrada ha hecho de cada película dirigida un espacio de germinación donde persiste la crítica audaz. En especial sus tres últimos filmes, los cuales han sido protagonizados por el reconocido actor Damián Alcázar, se distinguen por ser sátiras sociopolíticas donde se (re)crea un "contradiscurso de la verdad oficial" (Arroyo 5), puesto que en ellas se exhibe tanto la corrupción de las instituciones mexicanas como la degeneración social que ha rebasado cualquier límite posible.

Precisamente en relación con las películas dirigidas por Luis Estrada, es interesante advertir que *La ley de Herodes* (1999) se proyectó en un periodo decisivo para la historia moderna de México, cuando muchos celebraban el que creían era el fin del predominio hegemónico del PRI. En este largometraje de fin de siglo subyace la idea de que el corrompido sistema político monopartidista prevaleciente por más de 70 años había tocado fondo y que era necesario un cambio que beneficiara a una sociedad subyugada por funcionarios públicos carentes de calidad humana. Cabe resaltar que la Iglesia Católica también es desaprobada por su colaboración en la debacle moral de la clase política a causa de la ambición desmedida de riquezas por parte de sus sacerdotes y dirigentes más encumbrados. Por esta crítica política y religiosa (discutida en el capítulo II) el presidente Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) intentó censurar sin éxito la cinta de Estrada. Al momento de su exhibición, la idea generalizada era que los tiempos estaban cambiando y la ciudadanía esperaba confiada que por fin se lograra la largamente postergada transición democrática. Sin embargo, aun desde los primeros meses que tomó el poder la primera administración panista, se agotó la esperanza de ponerle

fin a la devastación nacional promovida por la política neoliberal de los tres últimos gobiernos priistas; decepción que inspiró a Estrada a filmar una nueva película.

En su segunda propuesta crítica, *Un mundo maravilloso* (2006), Estrada utiliza el humor negro propio del teatro del absurdo[2] para exponer no solamente las abismales desigualdades sociales que persisten en México, sino también el control y manipulación mediática a favor de las élites gobernantes. El final desolador con tintes naturalistas de la historia aquí presentada, sugiere la desilusión sufrida tras la alternancia en el poder del partido que supuestamente representaba el cambio que el país tanto necesitaba, el PAN. De este modo, esta cinta viene a corroborar la idea de que el "Priato" realmente nunca se fue y que debido a esto el país se encuentra en la peor situación sociopolítica, ambiental y cultural sin precedentes con instituciones completamente desacreditadas. Si *La ley de Herodes* es una cinta donde se expone la criminalidad, corrupción e impunidad por parte de las autoridades impuestas por medio de la corrupción rampante en el país, *Un mundo maravilloso* llega al paroxismo y a la deshumanización total de los ciudadanos que habitan la ciudad de México. Así, se pasa de un juego lúdico descarnado a un sarcasmo enajenante y sin freno.

La normalización de la violencia: secuelas de la guerra fratricida

En particular, *El infierno* es una sátira con la que se denuncia la situación sociopolítica del México actual de cuyo universo simbólico emana una vorágine de sangre, horror y muerte donde no hay escape ni se avizora solución alguna a este conflicto armado

[2] La historia representada en esta cinta de Estrada mucho se asemeja a la obra dramática *Los invasores*, de Egon Wolff, publicada en 1963.

patrocinado desde Estados Unidos. El argumento gira en torno a la transformación/decadencia del protagonista, Benjamín García (El Benny) quien, después de haber permanecido por 20 años en la Unión Americana, es deportado sólo para encontrarse un México aún más arruinado que aquel que dejó al partir. La única alternativa que este humillado personaje encuentra para sobrevivir en ese mundo dominado por la narcoviolencia es aliarse con los poderosos mafiosos, quienes rigen la vida de los alienados habitantes de una indeterminada zona rural ubicada en el norte del país. Ese limitado espacio geográfico que se representa en la pantalla, sin embargo, apunta hacia la brutalidad y corrupción generalizadas en todo el territorio nacional, dado que los agentes federales a los que recurre El Benny para intentar escapar de este infierno en la tierra han sido comprados y forman parte de esa inmensa red de influencias controlada por el crimen organizado que opera a nivel global.

El caos aquí (re)creado, por tanto, excede toda lógica y elimina cualquier posible catarsis al degenerar en una irracionalidad que rebasa la pantalla y sacude al espectador, quien queda pasmado ante la magnitud de este cataclismo que parece carcomer todo a su alrededor sin que se vislumbre su fin. La propuesta crítica de Estrada intenta demostrar cómo esta guerra contra las drogas no sólo ha propiciado el colapso del orden social, sino que también ha inducido a una crisis moral, sobre todo emocional y mental, que ha afectado principalmente a los sujetos marginales más vulnerables, los niños y los adolescentes, a quienes ha vaciado de cualquier sentido humanitario. La aseveración previa es corroborada por el mismo Estrada, quien así reflexiona sobre el mensaje de *El infierno* y la relación de este largometraje con sus otras producciones fílmicas:

> El argumento tiene que ver con las que he hecho anteriormente, pues son complementarias. Lo único que tiene continuidad en este maravilloso invento que fue el sistema político mexicano, que no tiene

> demasiados antecedentes en el mundo y que transitó de esta dictadura perfecta del Priato a una supuesta transición (PAN), que no fue, pues fue una alternancia que tampoco fue, es efectivamente un deterioro constante y paulatino, y pareciera, espero equivocarme, perpetuo. Cada una de las películas aborda en tono muy similar problemas muy diferentes que desafortunadamente se vuelven endémicos y hasta culturales. Porque, ¿qué nos deja el Priato? *Una visión de normalidad* hacia horrores tales como la corrupción, el autoritarismo y, sobre todo, la impunidad (Arrollo 2. Cursivas mías).

Esa "visión de normalidad" que atinadamente señala Estrada en la cita anterior es generada a partir de la violencia estructural puesta en marcha por los grupos hegemónicos –entre los que se encuentran no solamente las élites políticas, sino también los consorcios mediáticos– empeñados en diezmar la capacidad de la población de analizar críticamente lo que pasa a su alrededor. A este respecto, resultan sustancialmente reveladoras las observaciones hechas por el sociólogo francés Michel Wieviorka en su libro titulado *Violence. A New Approach* donde señala, precisamente, que son los medios de comunicación los causantes de lo que él ha denominado la "aculturación" o "incubación cultural" de la violencia. Desde esta perspectiva, éstos han sido los principales responsables de formar personalidades insensibles a través de la divulgación de una cultura de la violencia que surte mayor efecto cuanto más feroces sean los actos criminales que se representan extraídos de su contexto real (79).

Una de las múltiples estratagemas utilizadas por ellos para dicho fin consiste en proyectar imágenes escalofriantemente cruentas que, mediante la reiteración, llegan a convertirse en una costumbre para el espectador; es decir, la irracionalidad se estimula, repite y magnifica con el fin de convertirla en una trivialidad. Esta normalización de los actos más bestiales es efectiva porque, como lo asegura Olivier Mongin: "entre más [irracionalidad] vemos, nos

volvemos más insensibles y nos sentimos más protegidos […] paradójicamente, las formas más extremas de violencia son las menos dolorosas, puesto que desensibilizan al espectador. Cuando es tanta la violencia que se observa en la pantalla, el espectador puede creer equivocadamente que ha logrado erradicarla"[3] (citado por Wieviorka, 79) El espectáculo de la violencia propagado por los grupos dominantes, por consiguiente, tiene el propósito primordial de entretener y mantener alienada y controlada a la población civil.

De ahí que para contrarrestar los efectos de esa aculturación que puntualiza Wieviorka, sea necesario (re)crear en la pantalla –tal como sucede en *El infierno*– la narcoviolencia plenamente contextualizada con una finalidad principal en mente: concientizar y sensibilizar a una colectividad mexicana acostumbrada a banalizar la extrema brutalidad que continúa afectando su rutina diaria. En ese sentido, y contrario a lo que pudiera pensarse, este espectáculo sangriento que reproduce los horrores de la vorágine deshumanizante que hoy afecta a México y que se ha salido fuera del control de las élites gobernantes, intenta ser un llamado a la sensatez y a la recuperación de los valores morales perdidos como consecuencia de esa apoteosis de la violencia avalada por la normatividad.

Las escenas iniciales de *El infierno* son particularmente significativas porque la hecatombe ecológica y la pobreza que afectan a la sociedad mexicana tienen un vínculo visual con el paisaje desértico de esa zona rural localizada en el norte fronterizo del país en la que, al parecer, todo ha quedado dañado. Esa serie de imágenes devastadoras aluden a lo que Johan Galtung ha distinguido como la violencia estructural; la cual se caracteriza porque, a diferencia

[3] "The more we watch, the more we become insensitive and the more protected we feel [...] paradoxically, the most extreme forms of violence are the most painless: they desensitize the viewer. As the on-screen violence becomes insane, the viewer wrongly believes that he has succeeded in eradicating violence where he is concerned" (citado en Wieviorka, 79).

de la violencia personal o directa que involucra a un actor capaz de ejecutar acciones violentas con el fin de limitar el potencial de otro individuo, la violencia estructural es potencialmente nociva dado que de manera velada se genera, reproduce y normaliza desde las mismas instituciones encargadas de resguardar el orden social (170). Como parte de la violencia estructural puede incluirse la pobreza, la desnutrición, el analfabetismo, la manipulación, la represión, entre otras varias vertientes. Así, al enfocarse la cámara en un medio ambiente inhóspito como escenario central se establece, a nivel simbólico, una concomitancia entre este contorno opresivo y el régimen capitalista neoliberal que ha perpetuado la jerarquización, el aislamiento y la pauperización social por medio del sometimiento de los sujetos periféricos, en este caso, los pobres que sobreviven muy lejos de las grandes urbes y de las capitales ordenadas dentro del comercio globalizador.

El momento en que una madre acongojada y su hijo menor (Pedro) se despiden de su primogénito (El Benny) –quien parte a Estados Unidos en busca de trabajo a causa de la pobreza extrema en que vive su familia– nos remite a la década de los años noventa. En esa época aún gobernaba el expresidente priista Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), quien era el segundo mandatario mexicano consecutivo en impulsar la economía neoliberal en el país. Salinas de Gortari no solamente privatizó varias industrias paraestatales, sino que fue más allá con su política globalizadora al firmar, en 1993, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) con Canadá y Estados Unidos. Con el propósito de acallar las voces disidentes en el país, el discurso oficial pregonó mediáticamente la falacia de que, con la firma de dicho tratado comercial, México formaría parte del entonces denominado "primer mundo". El fracaso abrumador de las políticas del TLCAN y el impacto negativo que éste ha dejado a nivel social y ambiental ha sido constatado por la inmensa mayoría de la sociedad mexicana, puesto que no se han hecho efectivos los convenios ni

la tan publicitada libertad para el intercambio de bienes y servicios entre ambas naciones vecinas.

En *El infierno*, precisamente, se hace referencia a las catastróficas consecuencias de ese tratado, que se reflejan en los campos desérticos, los pueblos fantasmas y el éxodo migratorio provocado por la pobreza y la narcoviolencia que han desestabilizado a la nación en su conjunto. En México, el desastre ambiental y económico ha sido patrocinado por los dos partidos políticos que han compartido el poder, tanto el PRI como el PAN (o, mejor aún, el PRIAN), los cuales, pese a la ruina en que han sumido al país, continúan promoviéndolas y poniéndolas en práctica. Esa denuncia subyace en las fotografías que se muestran en la película de Estrada donde aparecen posando los todopoderosos señores Reyes con los presidentes mexicanos Miguel de la Madrid Hurtado (PRI), Carlos Salinas de Gortari (PRI) y Vicente Fox Quesada (PAN); cuya administración se caracterizó por impulsar y afianzar el régimen neoliberal en México. Con la proyección de esta patética realidad en dicho largometraje, se refuerza la desilusión en el capitalismo avasallador, puesto que con el fin de proteger los intereses de los grupos hegemónicos transnacionales se ha continuado promoviendo la violencia estructural en contra de la mayoría de la población.

En ese mismo contexto, la frontera entre Estados Unidos y México se asocia con un espacio opresivo para los migrantes detenidos y deportados por haber pretendido escapar de la violencia estructural diversificada en sus países de origen. No hay nada que indique el libre tránsito de personas y mercancías que supuestamente se proponía lograr el Tratado de Libre Comercio avalado por las tres naciones de Norteamérica. En esta zona intersticial, a partir de la cual se genera una fluctuación constante no sólo de sujetos desplazados, sino también de drogas, armas y millonarias sumas de dinero de procedencia ilícita, se concentran los esfuerzos binacionales por ejercer el control de una economía de la violencia que ha corrompido las instituciones públicas y privadas en ambos

lados del muro fronterizo. De igual manera, con las constantes referencias a la nación estadounidense en este largometraje se plantea la idea de que las brutales condiciones que azotan a México no son provocadas exclusivamente por las decisiones y reglamentaciones implementadas por quienes gobiernan este país. Por el contrario, como ha argumentado Eduardo Subirats,

> Si se contempla la violencia desde que el PAN está en el poder, se observa que forma parte de una estrategia global. Es un arma perfecta para mantener a la sociedad civil atenazada e impedir que cristalicen las formas democráticas de gobierno que se desarrollaron después del colapso del PRI. Es un arma perfecta para callar a la población entera. No hay que dejar de pensar que es una violencia de armas y estrategias creadas en EU ("La violencia en el país" 3).

Estas aseveraciones de Subirats van encaminadas a exhibir las desiguales y dinámicas relaciones entre México y su vecino del norte, intensificadas en las últimas cuatro décadas y que han fluctuado entre una publicitada cooperación mutua y una desconfianza nunca admitida públicamente. Como también lo corrobora S. Brian Wilson, las élites políticas y los inversionistas privados de México han sido apoyados por las fuerzas armadas locales porque todos ellos reciben el apoyo masivo de parte de Estados Unidos, país interesado únicamente en asegurar una "estabilidad" social y económica de su vecino que, a su vez, permita resguardar los intereses financieros de esa privilegiada minoría binacional enriquecida a costa de las muertes prematuras ocasionadas por los asesinatos políticos, la malnutrición de millones de personas y las enfermedades que, si fuesen atendidas, serían curables (6).

La declaración bélica de Felipe Calderón contra los cárteles de la droga en el 2006 fue en realidad planeada, controlada y dirigida desde Estados Unidos y forma parte de toda una larga serie de intervenciones políticas y operaciones militares secretas que han salido a

la luz tras desclasificarse los documentos secretos de Washington.[4] Lo que hizo diferente al sexenio calderonista en relación con el que le precedió fue que esta vez el jefe del ejecutivo mexicano no se limitó únicamente a recibir el apoyo logístico y económico de su socio comercial, sino que acordó su intervención directa en este conflicto armado: baste mencionar el permiso otorgado extraoficialmente a los agentes de la CIA y del FBI para portar y usar armas de alto poder en el país, el uso de bases militares u oficinas en el territorio nacional como centros de capacitación estadounidenses,[5] así como el uso de *drones* o aviones teledirigidos a lo largo y ancho del espacio aéreo mexicano. El fracaso de esta legitimada guerra fratricida puede ser evidenciado con los siguientes ejemplos: los miles de muertos, desplazados y desaparecidos a lo largo del territorio nacional, el fortalecimiento de los cárteles existentes que se han infiltrado y mantienen controladas las instituciones públicas, el surgimiento de nuevos y más agresivos grupos asociados al crimen organizado, el alto flujo de estupefacientes que llegan, se distribuyen y consumen en Estados Unidos, y el contrabando de armas de alto alcance del cual se benefician no sólo los cárteles mexicanos, sino también los fabricantes y distribuidores de armamento en el país norteamericano, entre otros.

En *El infierno*, el *modus operandi* de los sicarios como El Benny y El Cochiloco, el armamento del que disponen y la total impunidad

[4] El 1° de julio de 1973, en el marco de la Guerra Fría, el presidente estadounidense Richard Nixon impulsó la creación de la DEA al tiempo que inauguró la guerra contra las drogas extendida e implantada en México con el apoyo del entonces presidente mexicano Luis Echeverría Álvarez ("Así se metió la DEA en México" 52). Durante las posteriores tres décadas, el PRI reguló, al margen de la normatividad, el tráfico de estupefacientes en el territorio nacional, pero con la llegada del PAN en el 2000 comenzó un descontrol en ese multimillonario negocio ilegal que desembocó en la guerra declarada por Felipe Calderón en 2006.

[5] Calderón permitió que las Fuerzas Armadas estadounidenses capacitaran a los efectivos de la Armada de México "en instalaciones de la Secretaría de Marina y en un hotel contiguo a la Embajada estadounidense en México. Todo a espaldas del Congreso de la Unión" (Camacho 1).

de éstos y los servidores públicos involucrados en esta narcoguerra se entremezclan con la insólita cotidianidad y la falta de concientización de la población entera que está a merced de lo que dicten los esbirros y sus aliados. Esta problemática que se hace presente en el filme de Luis Estrada sirve para señalar la responsabilidad conjunta en cuanto a la violencia, tanto física como estructural, que azota al clasificado despectivamente como el "patio trasero" o *back yard* de Estados Unidos de la América del Norte.

Específicamente, El Benny configura por antonomasia a los numerosos sujetos masculinos en edad productiva, quienes pretendiendo huir de la crisis económica que regularmente aqueja a México, se arriesgan a huir al vecino país del norte sólo para ser explotados, excluidos, discriminados y constantemente perseguidos de maneras humillantes. Las escenas de su deportación a México 20 años después de su partida son de vital relevancia no sólo porque marcan una recontextualización del tiempo histórico representado en la pantalla, sino también porque enfatizan el proceso del viaje físico y simbólico que este personaje realiza. En su accidentado camino, él ha adoptado el lenguaje y la cultura hegemónica estadounidenses, por lo que tiene dificultades para adaptarse a la cruda realidad de su país de origen.

La peligrosa travesía de El Benny es el hilo conductor que sirve para desmitificar las instituciones nacionales, tanto civiles como religiosas, encargadas de resguardar el orden social, jurídico y moral de México: los funcionarios que ocupan los más altos cargos públicos forman parte del crimen organizado, los policías se dejan corromper fácilmente a causa de los míseros salarios que reciben del gobierno y los sacerdotes hipócritamente comercian con la fe de los creyentes (sus más espléndidos clientes son los narcotraficantes). Los militares, en particular, aparecen como victimarios de los vulnerables migrantes que, como El Benny, son vituperados y despojados de sus pertenencias. Además, aquí se muestra que muchos soldados –en especial aquellos que han

recibido un entrenamiento especial por parte de los comandos de élite de las fuerzas armadas estadounidenses– desertan del Ejército mexicano para unirse a las filas de los grupos delincuenciales que se han enriquecido con negocios ilícitos tan diversificados como el tráfico de estupefacientes, la prostitución, la extorsión, el secuestro y varios otros delitos más.

El hecho de que El Benny haya vivido por tanto tiempo en una nación desarrollada donde aún prevalece el Estado de derecho explica por qué reacciona con terror y sorpresa ante lo que Jean Franco denomina "el teatro macabro", esa práctica ahora tan común de exhibir en los espacios públicos cadáveres diezmados con el propósito de intimidar lo mismo a los rivales que a la población en general (15). Contrario al comportamiento de la mayoría de la gente mexicana –que después de haber presenciado tanta crueldad y degradación moral ha terminado por habituarse a esos males sociales– él se muestra especialmente consternado cuando observa, por primera vez, una de las múltiples ejecuciones realizadas en las calles entre miembros de los cárteles rivales. Por su parte, una de las dos mujeres que también atestiguan la tragedia ya referida ni siquiera se inmuta porque, según ella, estos actos irracionales son "el pan nuestro de cada día" (*El infierno*). Es decir, desde la perspectiva de esta mujer/testigo, el estruendo de las metralletas conocidas como cuernos de chivo, los cadáveres ensangrentados cubriendo las vías públicas y los vehículos perforados de balas son algo tan usual que han pasado a formar parte de la rutina ordinaria de los pobladores. Lo peor de todo es que esa normalización de la violencia deviene indolencia y animalización de los seres humanos porque, como ocurre en el trágico evento previamente señalado, estos últimos actúan como aves de rapiña despojando vorazmente de sus armas y otros objetos de valor a los cadáveres de los delincuentes.

La emisión representacional del país con el que se reencuentra El Benny es, por consiguiente, la de un averno donde se consumen

y deshumanizan todos los seres humanos por igual; es un espacio en ruinas donde la supervivencia es un acontecimiento increíble y los crímenes más irracionales se suceden cotidianamente ante la indiferencia tanto de la gente que los provoca como de aquellas personas que los atestiguan. A pesar de ser un sujeto bilingüe y bicultural, el protagonista está condenado al fracaso debido a ese ambiente corrupto y hostil que ahora predomina en el territorio nacional; que le obliga a transmutar instintivamente su personalidad pasando de una inicial ignorancia/desconocimiento hasta convertirse en un despiadado y ambicioso asesino. Desde esta óptica, su vertiginoso descenso o aprendizaje de cómo ser un "buen" sicario se contrapone a todos los registros culturales y valores morales que aún estaban vigentes en México al momento de su partida al extranjero; aquella época cuando todavía era posible coartar a la gente con la inducción de un miedo distinto: el propagado a través del discurso religioso maniqueísta que amenazaba a los "malos" con terminar pagando sus pecados en el infierno.

La globalización y la violencia genérica en México

Simbólicamente, México se asemeja a un prostíbulo –no por casualidad el antro que frecuentan los narcotraficantes al servicio de "Los Reyes del Norte" se llama "Salón México"[6]– donde los dueños del capital son los que controlan y mancillan el cuerpo femenino, el cual a su vez se asocia con la nación. Esta violencia genérica es significativa porque está relacionada con la idea que las feministas, economistas y geógrafas Julie Graham y Katherine Gibson (cuyo

[6] No puede pasar desapercibida la alusión directa a la película *Salón México* dirigida por Emilio "El Indio" Fernández, en 1948, donde una prostituta trabaja en el cabaret llamado así para poder financiar los estudios de su hermana menor en una escuela privada. En este melodrama citadino se representan los vicios de una sociedad patriarcal hipócrita y particularmente violenta.

nombre conjunto es el de J. K. Gibson-Graham) desarrollaran en torno al capitalismo y la globalización. Ellas afirman que se ha construido toda una narrativa en torno a dicho sistema económico señalándolo como el único que tiene la capacidad de esparcirse e invadir, debido a que es naturalmente más fuerte que cualquier otro, por lo que se le facilita el universalizar el mercado con sus bienes de consumo (125). Así, de acuerdo con Gibson-Graham, la globalización se representa como una violación que, a la larga, va a terminar eliminando a todas las economías no capitalistas, por lo que la narrativa de la globalización normaliza el acto de la penetración no recíproca (125).

El análisis realizado por Gibson-Graham ya referido bien puede aplicarse a la penetración/violación que la mujer ha sufrido a través del devenir histórico de México. Como lo ha aseverado Jean Franco, las violaciones y asesinatos de mujeres indígenas durante la Conquista, ese periodo con el cual se inauguró la modernidad, se han prolongado de manera semejante hasta el siglo XX (5) y, sin lugar a dudas, eso sigue ocurriendo hasta nuestros días, sólo que ahora el papel hegemónico lo tiene Estados Unidos en conjunto con las otras potencias mundiales empeñadas en consolidar el libre mercado global.

Esa es otra de las ideas que subyace en *El infierno*, de ahí que se haga necesario resaltar que el "Salón México" donde trabaja la prostituta/cuñada/amante de El Benny, Guadalupe, es un microcosmos de la crítica situación actual que se vive en el territorio mexicano, donde la infiltración/penetración del agresivo sistema capitalista no ha conducido al progreso, sino a la catástrofe de las naciones en vías de desarrollo como México. En especial, los personajes femeninos son víctimas de la sociedad patriarcal globalizada que ha logrado corromperlas y cosificarlas. La mayoría de las mujeres representadas en la pantalla son rameras y drogadictas que pasivamente son penetradas por los hombres que las usan como si fuesen simples objetos de consumo; es decir, acceden dócilmente a ser compradas

y controladas por los hombres lujuriosos. Los escasos personajes que no entregan su cuerpo por dinero y/o drogas terminan por renunciar a sus valores morales y sucumben ante los bienes materiales que los criminales les ofrecen. Por ejemplo, Guadalupe Solís, "La Lupe", carece de agencia, en tanto que siempre está supeditada a la autoridad masculina que goza de su voluptuoso cuerpo y toma las decisiones más importantes en su vida. Inclusive su propio hijo, El Diablito, la engaña y manipula a su antojo relegándole al papel de madre abnegada y sacrificada sin voluntad propia porque, como observa Jean Franco, "El hombre implacable y todopoderoso necesita de víctimas que subyugar"[7] (15).

El caso de la madre de El Benny es también paradigmático, puesto que la modelización cultural de la madre mexicana eminentemente abnegada se problematiza a través de este personaje femenino, dado que su aparente preocupación por el bienestar y el futuro de su hijo contrasta con su deseo desmedido por los bienes materiales que éste le aporta. Se pudiera entender que toda esta situación sin salida en la que vive la misma madre de El Benny le ha llevado a tomar esa actitud materialista y, al mismo tiempo, ventajista en la que todo mundo intenta sobrevivir a costa del otro. Lo interesante de este caso es que la ignorancia de la madre es tal, que no pide una casa que le ayude a vivir mejor, sino un "Walkman" para escuchar música, un reloj ostentoso y una televisión para ver sus telenovelas. De esta manera, se alude nuevamente a la alienación –que forma parte de la violencia estructural– en que vive sumida la mayoría de la población que no ha tenido acceso a la educación.

Por su parte, don Miguel pasa de ser un hombre trabajador y honesto, quien se comporta arisco y receloso tanto con los amigos como con la mujer de su ahijado, a ser un desvergonzado que cambia su discurso a conveniencia, como cuando comienza a ala-

[7] "The implacable, all-powerful male requires subjugated victims" (Franco 15).

bar a la prostituta Guadalupe a quien antes tan vehementemente juzgaba. Su transformación ocurre cuando se ve favorecido por las actividades criminales que su ahijado El Benny realiza. La penetración de las ideas de lucro y poder material y social hacen que toda sana voluntad se transforme y quede expuesta a los vaivenes de la sórdida lucha por lograr triunfar en una sociedad brutalmente mercantilizada en la que lo único que cuenta es el dinero. La idea que aquí subyace es que la única posibilidad que todos estos sujetos socialmente excluidos tienen para reinsertarse en este nuevo y corrompido orden social es a través de su aceptación e involucramiento en el crimen organizado.

La relevancia de la simbología religiosa

Al analizar *El infierno*, se hace ineludible puntualizar el imaginario simbólico de carácter religioso que predomina en esa historia, con el cual se intenta dar énfasis a la degradación moral de la población mexicana en general y al colapso gradual de la autoridad ética de la Iglesia Católica. La desacralización de los símbolos religiosos en esta historia cinematográfica comienza a partir del mismo título. De acuerdo con esta realidad representada en el celuloide, los seres humanos no tienen que esperar a morirse y ser juzgados para conocer ese sitio tan temido elaborado por el discurso religioso, donde se van a pagar todos los pecados cometidos en la vida, puesto que aquí se sufre hambre, vejaciones, dolor y todas las atrocidades jamás imaginadas. Por esa razón, El Cochiloco afirma categórico: "¡Me cae que esta vida y no chingaderas es el cabrón infierno!" (*El infierno*). Además, no es ninguna casualidad que el pueblo donde ocurre la guerra fratricida con el fin de controlar la plaza se llame San Miguel Arcángel, personaje mitológico que, de acuerdo con la tradición judeocristiana, es el encargado de contrarrestar el poder del ángel caído, Satanás, y rescatar a las almas justas del mal. En

este mundo corrompido, sin embargo, ya no hay ninguna esperanza de redención ni salvación porque, como asegura El Benny, "Nos cayó la maldición" (*El infierno*).

En contraste, en esta tierra árida y semidespoblada donde impera la Ley del Talión del "ojo por ojo y diente por diente", todas las almas han sido pervertidas, pero en especial las de los niños/jóvenes. Los supuestos encargados de guiarlas por el camino del bien, los sacerdotes, son un grupo mafioso que desde el púlpito bendice las armas de fuego de los narcotraficantes, preside las ceremonias de los innumerables ejecutados y se exhibe públicamente con los poderosos dirigentes de los cárteles como una manera de legitimar el poder y la violencia producida por estos últimos. Esta disquisición se consolida con el enfoque en una fotografía que aparece en primer plano donde el máximo líder espiritual, Juan Pablo II, recibe un beso en su mano por parte de los "devotos" señores Reyes. Así, se señala la corrupción de los más altos jerarcas de la Iglesia Católica y su contubernio con los bestiales criminales. Asimismo, el collage de fotografías de anteriores mandatarios mexicanos como Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari y Vicente Fox (y por añadidura su inseparable esposa, Martha Sahagún), quienes también se exhiben con los mafiosos señores Reyes, presupone la alianza entre los líderes políticos que impusieron el régimen neoliberal en México, la Iglesia y los narcotraficantes. De esta manera, se desmitifica tanto la autoridad religiosa como todas las fallidas instituciones encargadas de garantizar el orden social.

Por otro lado, los nombres propios de los "Reyes del norte" –padre, madre e hijo– son altamente reveladores, en tanto que aluden a la Sagrada Familia: José, María y Jesús. Sin embargo, la reconceptualización de lo que cada uno de los miembros de esta trinidad simboliza es evidente: José Reyes, lejos de ser un hombre espléndido, comprensivo, bondadoso y obediente de las leyes de Dios, es un perverso torturador y asesino que no duda en aniquilar a su propio hermano y sobrinos con el fin de dominar la plaza que

disputa con estos últimos. A este respecto, cabe mencionar la clara referencia a la historia de los hermanos bíblicos Caín y Abel, dado que aquí también hay un fratricidio pero, en este caso, se debe a la disputa por el control absoluto de poder en la región. José Reyes, como un rey, mantiene dominado y corrompido el sistema judicial, es inmensamente rico y tiene bajo sus órdenes a toda una comunidad que le rinde pleitesía. Irónicamente, uno de sus múltiples ranchos se llama "Un rinconcito del cielo"; lugar de la abundancia donde José es el todopoderoso que prostituye, juzga, castiga y aniquila sin misericordia a aquellos que no han sido fieles seguidores suyos. Él también actúa como el Dios punitivo del Viejo Testamento cuando les exige a sus sicarios "honestidad, honradez cabal y silencio absoluto", amenazándolos con castigarlos en caso de que no obedezcan sus "tres mandamientos" de la siguiente manera: "abrir la boca de más es un pasaje directo al Infierno" (*El infierno*).

Por su parte, María Reyes invierte el dogma sagrado de la Virgen María –la figura asexuada y subordinada que se asocia con el dolor y el sufrimiento–, dado que no sólo engendra con su cónyuge un hijo homosexual, sino que además es una mujer adúltera igual o quizá aún más manipuladora, corrupta, vengativa, depravada y sanguinaria que su propio esposo. Ella es la única que se atreve a enfrentar y humillar a José Reyes sin importarle en lo más mínimo el resquebrajar la imagen de hombre fuerte, poderoso y autoritario que él representa frente a sus subordinados. Sin embargo, termina siendo dominada por su egoísta esposo cuando la usa como escudo humano para protegerse del ataque de El Benny; lo que conlleva afirmar que la autoridad masculina es la que se impone al final en esta historia por demás trágica.

Paradójicamente, Jesús Reyes (también conocido como el JR o Junior) no tiene ni la sagacidad ni la fuerza de carácter necesarios para dirigir a un "rebaño humano" o grupo delincuencial como el que su padre tiene bajo su mando. Él no acepta los designios de su todopoderoso padre con resignación y benevolencia; sino

que reacciona como un infante que se refugia en los brazos de su madre cuando desata la ira de su progenitor. Por tanto, este personaje desacraliza al salvador Jesucristo, puesto que es un cobarde, crápula, hipócrita y fanfarrón que no revive ni redime a nadie; por el contrario, aniquila de forma inmisericorde a los enemigos de los Reyes aun tratándose de sus propios primos. Asimismo, su muerte a balazos, la cual ocurre mientras estaba fornicando con un hombre joven, genera más muertes y destrucción en este infierno terrenal.

De igual forma, la figura de la llamada virgen morena de los mexicanos, Guadalupe, se redimensiona en este filme al ser representada como una tentadora prostituta y experta amante, quien gusta de satisfacer a múltiples hombres concupiscentes y que inclusive cambia fácilmente de clientes y padrotes, aun tratándose de los dos hermanos de sangre que la regentean. Como amante de El Diablo es la procreadora del futuro "justiciero", que reemplazará a los rivales hermanos Reyes, El Diablito. Con ella, además, se rompe la dicotomía madre/prostituta, puesto que siendo una mujer promiscua e inmoral, pretende ser al mismo tiempo una madre abnegada, sacrificada y respetada por su rencoroso y vengativo hijo.

Es preciso observar también que a través de esta mujer "impura" se (re)articulan nuevas conceptualizaciones de los rígidos parámetros culturales normativos que le imponen a la mujer la hermeticidad al placer y la restricción de su función biológica, es decir, la procreación. Como ha señalado Debra A. Castillo: "La mujer perdida es una amenaza para la sociedad cuando tiene relaciones sexuales por puro placer porque de esa manera transgrede las dos categorías estereotípicas asignadas a la mujer: aquélla de la mujer decente indiferente al sexo y la correspondiente a la prostituta que acepta dinero a cambio de un servicio desagradable"[8] (7). En este

[8] "The loose woman poses a particular threat to society if she has sex for pleasure because she thus violates both of the stereotypical categories for women: that of the decent woman indifferent to sex and that of the prostitute who accepts money for an unpleasant service" (Castillo 7).

caso, Guadalupe está lejos de ser considerada una mujer pasiva encargada solamente de satisfacer los instintos carnales de los sujetos masculinos, sino que también disfruta plenamente de su sexualidad (independientemente del hombre que la acompañe) al tiempo que pretende cumplir con sus responsabilidades de madre buena y sufrida. Ella usa sus atributos físicos para enriquecerse y lograr la supervivencia en este mundo bestial que la cosifica y victimiza.

En lo que se refiere a El Diablo, él dista mucho de ser el temido enemigo de Dios preocupado en pervertir almas con el fin de adueñarse de ellas. En este caso, se trata de un promiscuo, asesino, padrote, narcotraficante y vicioso quien –después de haber sido castrado y asesinado por su adversario en amores, José Reyes– se convierte en el modelo a emular, primero por parte de su hermano mayor, El Benny, y posteriormente por su hijo, El Diablito. De la misma forma que la Iglesia Católica canoniza personajes históricos para ser adorados por generaciones futuras, así también El Diablo es santificado por su hermano y su hijo, quienes le construyen un mausoleo y lo reverencian como si hubiese sido un hombre ejemplar en vida.

Casi al final del filme, el apoteósico Benny, como sucediera con Jesucristo, experimenta una resurrección[9] después de haber sido fallidamente aniquilado por los codiciosos policías federales. Poco después, el mismo Benny se transforma en el verdugo de sus antiguos jefes que intentan ponerle fin a un orden sociopolítico completamente corrupto mediante el exterminio de los representantes de las instituciones públicas y religiosas. Así, él arrasa con su caída al mundo de destrucción y miedo del corrupto sistema patriarcal imperante y deja en entredicho los también fallidos valores sociales y símbolos religiosos tradicionales de una ciudadanía

[9] La resurrección de El Benny alude también a la de otros anihéroes como Vito Corleone, de la película *El Padrino*, y Frank Castle, de *El castigador*.

que se ha transformado malamente por los mismos hombres. Su papel de justiciero se había hecho previamente evidente en las alegóricas escenas donde él y su socio, El Cochiloco, asesinan al dueño del "Salón México" y después le prenden fuego al lugar; dicha destrucción provocada por el fuego se asocia con la imagen bíblica de la aniquilación total de la pervertida ciudad de Sodoma mediante una lluvia de fuego.

En cambio, El Diablito es el responsable de perpetuar el (des) orden social que impera en México al continuar con la destrucción física y metafórica de toda posibilidad de cambio en esta dantesca realidad representada en la pantalla. La condena que le espera a él está directamente relacionada con la situación social que viven los jóvenes en todo el país, puesto que sin ninguna opción viable, son conducidos hacia este mundo de la violencia que avasalla cualquier intento por detenerla. Es decir, El Diablito se presenta como el nefasto producto de una sociedad condenada y, por tanto, su inminente descenso al averno no detendrá la violencia y destrucción entre los seres humanos forzados a sufrirla. En esta historia, por consiguiente, se percibe una visión apocalíptica de la que difícilmente se puede llegar a escapar a menos que haya una restitución de los valores morales, una reestructuración del sistema socioeconómico que produzca mejores oportunidades de vida para toda la gente, pero en especial para los jóvenes, y una depuración de la impunidad y corrupción que rigen en la clase política.

Además de la simbología religiosa ya discutida, se hace imprescindible analizar otras alusiones igualmente importantes en *El infierno*. La promoción mediática del discurso hegemónico que enaltece los supuestos logros o victorias del gobierno federal en su guerra contra el narcotráfico es cuestionada, desarticulada y ridiculizada por el JR, a quien su madre señala como un "merolico" por repetirlo. La fotografía del expresidente Felipe Calderón adornando las oficinas de los deshonestos funcionarios públicos ejemplifica claramente la noción que este filme promueve: la percepción e

idea generalizada entre la opinión pública de que, a pesar de los millones de pesos gastados por el Estado en propaganda mediática, será imposible ganar esta guerra contra el crimen organizado si no se elimina la violencia estructural y se combaten la corrupción y la impunidad que prevalecen en el sistema político mexicano. Como lo asevera Rafael Rodríguez Castañeda: "el tamaño del narcotráfico en México equivale a la magnitud de la corrupción. Si fuera posible trazar con detalle el mapa de los cárteles de la droga, coincidiría, casi calcado, con la trama de los gobernantes y de los miembros del Ejército, las corporaciones policiacas y el Poder Judicial, que han intercambiado, por poder, por riqueza o por temor, la lealtad al país al que presuntamente se deben" (10).

En esta historia cinematográfica se exhibe tal aseveración al enfatizar la estrecha relación de los señores Reyes con los distintos grupos de la élite política (el alcalde de San Miguel Arcángel, el jefe de policía local, el director de la policía federal y los representantes de la Iglesia Católica, por nombrar sólo algunos) directamente vinculados con el negocio de los estupefacientes. El poder de José Reyes le permite no sólo manipular a los pretendidos servidores públicos, sino que además le facilita la infiltración en el manejo del sistema electoral con la subsecuente imposición de su propia persona como mandatario político de la zona rural que domina. La legitimación de su devaluada figura y de la violencia que él mismo genera se hace evidente cuando, engalanado y rodeado de los emblemas de la nación (escudo, bandera, himno nacional, etc.), se planta frente a una multitud fácilmente maleable. Sin embargo, las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México se ven frustradas por el acto vengativo realizado por El Benny, quien en este punto ha aprendido todo lo que necesitaba para ser un asesino profesional. Es importante observar que la imagen final del escudo nacional bañado de sangre simboliza los ríos de sangre que corren a lo largo del territorio mexicano debido a la irracionalidad que se ha implantado y que domina el siniestro acontecer en el país.

La concomitancia de múltiples actos criminales a través de la historia proyectada en la pantalla cinematográfica acentúa la imposibilidad de ponerle fin a este rojo laberinto sin salida en que se ha convertido la vida del ciudadano común en México. La única posibilidad para sobrevivir es formar parte de este andamiaje de resquebrajamiento y descomposición social donde las víctimas y los victimarios no sólo se multiplican, sino que se metamorfosean y alternan fácilmente su posición. Matones como El Benny y El Cochiloco son el prototipo de la aserción anterior debido a que, de ser los victimarios que atemorizan y controlan a los habitantes de la región dominada por José Reyes, pasan a ser las víctimas de un sistema de poder que requiere los servicios de sujetos cada vez más deshumanizados y crueles.

Las características que exhiben los sicarios que llegan a reforzar el séquito de criminales de José Reyes se relacionan con aquéllas pertenecientes a la llamada fuerza militarizada de los cárteles mexicanos: Los Zetas. Cabe subrayar que la capacidad destructiva de este grupo delictivo tiene sus orígenes, como señala José Gil Olmos, en el entrenamiento militar que éste recibiera en Estados Unidos para combatir el terrorismo y los movimientos de contrainsurgencia, como el levantamiento indígena en Chiapas en 1994. Su estructura castrense se ha visto robustecida con la "inclusión de otros grupos con formación militar: los *kaibiles* guatemaltecos y los marasalvatruchas salvadoreños" (1), de tal forma que en la pantalla estos productores de la violencia extrema se muestran como los favoritos de José Reyes por el hecho de ser altamente efectivos en la eliminación de los enemigos de su jefe, aun cuando se trate de los antiguos asesinos a sueldo de éste. Gracias a las tácticas de guerra que utilizan Los Zetas, entre las que se incluye la propagación del miedo, logran desplazar cualquier competencia por la plaza que controla Reyes.

En relación con el miedo, es preciso señalar los planteamientos elaborados por Arturo Aldama en los que establece una intrínseca

relación entre la violencia y el temor o miedo, el cual se forja con una firme intención: erradicar o, por lo menos, disminuir al máximo posible al sujeto marginal u "otro" que no se apega al orden social y cultural impuesto por los aparatos de control de los Estados-nación. Es precisamente a través de la divulgación y subsecuente internalización del miedo que los grupos hegemónicos han ejercido el control, manipulación y sumisión de la gente en un sistema burgués, patriarcal y capitalista globalizado. Aldama ejemplifica y apoya el planteamiento anterior refiriéndose a algunos de los eventos históricos relacionados con la difusión del miedo por medio de los aparatos disciplinarios del Estado, como la persecución, tortura y quema de supuestos herejes durante la época de la Santa Inquisición y la decapitación de los líderes independentistas de México, entre otros (3). En *El infierno* es justamente este el modo en que ejercen el control Los Zetas contratados por José Reyes: les infunden temor a todos aquellos que no obedecen sus órdenes, mediante la tortura, las ejecuciones a sangre fría y, sobre todo, el continuo espectáculo de violencia ante los ojos de los aterrados y, por tanto, fácilmente desechables adversarios. Tal demostración de poder por parte de estos despiadados asesinos, como asegura Jean Franco, es antes que nada el "culto extremo a la masculinidad" (225).

En *El infierno* Luis Estrada también plantea que la celebración del Bicentenario en 2010 careció de todo sentido y sustento, como se ha comprobado en la realidad del México actual. El despilfarro, la corrupción y la violencia continúan debido a que la globalización y la narcoviolencia han esclavizado y colonizado a México. La esperanza de que cese el derramamiento de sangre a causa de la industria de los narcóticos en un futuro inmediato queda casi anulada al final. Ello sólo podrá ser posible si la juventud toma conciencia y se deslinda del modelo político-económico y cultural que hasta hoy ha regido su trayecto de vida**.** *El infierno* está en la tierra mexicana y es la fotografía de este México vapuleado, violado

e ignorado por aquellos que tienen el poder político y económico para transformarlo.

La representación de la narcoviolencia en *El infierno*, como se ha planteado a lo largo de este ensayo, obedece a la intención de mostrar cómo la persistente exposición directa e indirecta del ciudadano común a los actos criminales cometidos por los cárteles de las drogas en México ha provocado una apatía, indiferencia e insensibilidad en la mayoría de la gente. El reapropiarse de los planteamientos ideológicos de dicho espectáculo para moldearlos de acuerdo con su propia perspectiva le ha permitido a Luis Estrada expresar una propuesta transgresiva: se debe de sensibilizar y comprometer nuevamente a la gente para que se haga partícipe del cambio que el país necesita. Ante la debacle gubernamental y el caos nacional se necesita de la unidad social consciente y participativa que lleve a buen término la transformación de este agonizante país.

Referencias

"Acusan a la embajada de México en Chile de boicotear filmes sobre Colosio y Tlatelolco". *Proceso*. Web. 17 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/?p=365133>.

Aguayo Quezada, Sergio. "The 'External Factor' ". *Journal of Democracy* 11.4 (2000): 33-36. Impreso.

Aldama, Arturo J. *Violence and the Body. Race, Gender, and the State*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2003. Impreso.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. Nueva York: Montly Review Press, 1971. Impreso.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: FCE, 1993. Impreso.

Anzaldo González, Demetrio. "Entre la palabra y el movimiento, vislumbres de un disentimiento en *La sombra del caudillo*". *Entorno. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez* 53 (1999): 28-36. Impreso.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunte Lute Books, 1987. Impreso.

Ardizzone, Leonisa. *Gettin' My Word Out. Voices of Urban Youth Activists*. Albany, NY: State University of New York Press, 2007. Impreso.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso.

———. *On Violence*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1969, Impreso.

Arroyo Cella, Chiara. Entrevista a Luis Estrada, director de cine. *Tomo.com.mx*. Web. 21 de octubre de 2010.

"Así se metió la DEA en México. Los cables de WikiLeaks". *Emeequis*. 29 de abril de 2003. Recuperado de <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/301/50.pdf>.

Bonfil, Carlos. "El violín y la carreta". *La Jornada*. Web. 29 de abril de 2007. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/29/index.php?section=espectaculos&article=a09a1esp>.

Bordo, Susan. "Anorexia Nervosa. Psychopathology as the Crystallization of Culture". *Food and Culture*. Eds. Carole Counihan y Penny Van Esterik. Nueva York: Routledge, 1997. 226-250. Impreso.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonieta Muñoz. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2007. Impreso.

———. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004. Impreso.

Cabrera, Rafael. "Así se metió la DEA en México". *Emequis*. Web. 29 de abril de 2013. 50-60. Recuperado de <http://www.m-x.com.mx/2013-04-28/asi-se-metio-dea-en-mexico/>.

Cacho, Lydia. "Ciberterrorismo de Estado". *Sin embargo.mx*. Web. 12 de septiembre de 2013. 1-8. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/opinion/12-09-2013/17347#comment-68317>.

———. “Las muertas del Estado de México”. *Proceso*. Web. 26 de abril de 2014. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/?p=370691>.

Camacho, Zósimo. “Fuerzas Armadas de Estados Unidos, detrás de los marinos mexicanos”. *Contralínea.com.mx*. Web. Junio de 2014. Recuperado de <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2014/06/01/fuerzas-armadas-de-estados-unidos-detras-de-los-marinos-mexicanos/>.

Carlsen, Laura. “Peña Nieto y Estados Unidos: una nueva alianza para perpetuar la violenta guerra calderonista contra el narcotráfico”. Trads. Adazhira Chávez y Marcela Salas. *Desinformémonos. Periodismo de abajo*. Web. 13 de agosto de 2012. Recuperado de <http://desinformemonos.org/2012/08/pena-nieto-y-estados-unidos-una-nueva-alianza-para-perpetuar-la-violenta-guerra-calderonista-contra-el-narcotrafico/>.

Castillo, Debra A. *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998. Impreso.

Cervantes, Jesusa. “La sangrienta realidad”. *Proceso*. Web. 13 de mayo de 2011.

Coria, José Felipe. “Volver a empezar. 1977-1997”. *Nuevo cine mexicano*. Gustavo García y José Felipe Coria. México: Clío, 1997. Impreso.

Coronado, Xabier F. “El miedo como instrumento de presión”. *La Jornada Semanal*. Web. 10 de noviembre de 2011.

Cosío Villegas, Daniel. “El tramo moderno”. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1994. Impreso.

Costello, Judith A. M. “Politics and Popularity: The Current Mexican Cinema”. *Review: Literature and Arts of the Americas* 38:1 (2005): 31-38. Impreso.

Crelinsten, Ronald D. “In Their Own Words: The World of the Torture”. *The Politics of Pain. Torturers and their Masters*.

Eds. Ronald D. Crelinsten y Alex P. Schmid. Boulder, CO/San Francisco/Oxford: Westview Press, 1995. Impreso.

———. *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM, 2012. Impreso.

"Del cuerpo y sus alrededores". *La Jornada del Campo. Suplemento Informativo de La Jornada* (78). Web. 15 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/03/15/cam-cuerpo.html>.

Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to* fin de siglo *Mexamérica*. Albany, NY: State University of New York Press, 2003. Impreso.

"Doble asesinato: La prensa entre la violencia y la impunidad". *Artículo 19*. México 2012. Web. Recuperado de <articulo19.org/informe/2012>.

Doremus, Anne T. *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2001. Impreso.

Dresser, Denise. *El país de uno. Reflexiones para entender y cambiar a México*. México: Santillana Ediciones Generales, 2011. Impreso.

Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Mayor de San Andrés, 1994. Impreso.

"El conejo de la luna". *El ático del pánico*. 29 de mayo de 2010. Web. Recuperado de <http://leyendasurbanasehistoriasdeterror.blogspot.com/2010/05/el-conejo-de-la-luna.html> (consultado el 4 de diciembre de 2013).

Escalante Gonzalbo, Fernando. "Homicidios 2008-2009. La muerte tiene permiso". *Nexos en línea*. Web. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=1943189>.

Espinosa, Yuderkys. "12 de octubre: conmemorar la violación originaria". *La Jornada del Campo. Suplemento Informativo de La*

Jornada (78). Web. 15 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/03/15/cam-octubre.html>.

"EU espió a Peña Nieto cuando era candidato, según filtraciones de Snowden". *CNN México*. Web. 1 de septiembre de 2013. Recuperado de <http://mexico.cnn.com/nacional/2013/09/01/eu-espio-a-pena-nieto-cuando-era-candidato-segun-filtraciones-de-snowden>.

Fazio, Carlos. *Terrorismo mediático. La construcción social del miedo en México*. México: Random House Mondadori, 2013. Impreso.

Flores, Raúl. "ONG da cifra de muertos en el sexenio de Calderón; suman más de cien mil". *Excélsior*. Web. 27 de noviembre de 2012. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/2012/11/27/nacional/871927>.

Flores Contreras, Ezequiel. "83 mil muertes en el sexenio de Calderón: semanario 'Zeta' ". *Aristeguinoticias.com*. Web. 27 de noviembre de 2012. Recuperado de <http://aristeguinoticias.com/2711/mexico/83-mil-muertes-en-el-sexenio-de-calderon-semanario-zeta/>.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. Web. Recuperado de <http://latejapride.com/IMG/pdf/Foucault_Michel_-_Vigilar_y_castigar.pdf>.

Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham/Londres: Duke University Press, 2013. Impreso.

Freeman, Laurie, y Sierra, Jorge Luis. "Mexico: The Militarization Trap". *Drugs and Democracy in Latin America. The Impact of U. S. Policy*. Eds. Coletta A. Youngers y Eileen Rosin. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 2005. Impreso.

Fregoso, Rosa Linda, y Bejarano, Cynthia. "Introduction: A Cartography of Feminicide in the Américas". *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*. Eds. Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano. Durham/Londres: Duke University Press, 2010. 1-42. Impreso.

Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research". *Journal of Peace Research* 6.3 (1969): 167-191. Web. 21 de febrero de 2013.

García, Gustavo. "La gran ilusión. 1966-1976". *Nuevo cine mexicano*. Gustavo García y José Felipe Coria. México: Clío, 1997. Impreso.

García, Gustavo, y Coria, José Felipe. *Nuevo cine mexicano*. México: Clío, 1997.

Genovés, Santiago. *Expedición a la violencia*. México: FCE, 1993. Impreso.

Gibson-Graham, J. K. *The End of Capitalism (As We Knew It). A Feminist Critique of Political Economy*. Massachusetts/Oxford: Blackwell Publishers, 1996. Impreso.

Gil Olmos, José. "La milicia narca". *Proceso*. Web. 18 de mayo de 2011.

Gill, Lesley. *The School of the Americas. Military Training and Political Violence in the Americas*. Durham/Londres: Duke University Press, 2004. Impreso.

González, Diana. "Censura en la pantalla grande". *ReporteÍndigo.com.* Web. 15 de noviembre de 2013. Recuperado de <http://www.reporteindigo.com/reporte/mexico/censura-en-la-pantalla-grand>.

Hall, Linda B. *Oil, Banks, and Politics. The United States and Postreolutionary Mexico, 1917-1924*. Austin, TX: University of Texas Press, 1995. Impreso.

Handelman, Howard. *Mexican Politics. The Dynamics of Chage*. Belmont, CA: Wadsworht Group, 1997. Impreso.

Hearn, Jeff, y Burr, Vivian, eds. "Introducing the Erotics of Wounding: Sex, Violence, and the Body". *Sex, Violence and the Body. The Erotics of Wounding*. Londres/Nueva York: 2008. Impreso.

Hernández, Anabel. *Los señores del narco*. México: Random House Mondadori, 2011. Impreso.

———. *México en llamas. El legado de Calderón*. México: Random House Mondadori, 2012. Impreso.

Hernández Bautista, E. Violeta, y Bernal Alanís, Tomás. "Violencia a mujeres indígenas en la ciudad de México: la indiferencia pura". *Tiempo y Escritura* 20 (2011): 71-77. Recuperado de <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye20/TyE20.html>.

Hernández Julián, Ana Leticia. "La tasa de feminicidios en México se dispara; la impunidad alienta estos 'crímenes de odio': expertos". *Sin embargo.mx*. Web. 22 de abril de 2013. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/22-04-2013/594745>.

Herrero Cervera, Ana María. "La representación de la mujer en la televisión mexicana". *Cuadrivio en Antesala, Artes*. Web. 29 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://cuadrivio.net/2013/12/la-representacion-de-la-mujer-en-la-television-mexicana/>.

Hopenhayn, Martín. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 69-88. Impreso.

José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Editorial Planeta Mexicana, 1993. Impreso.

Kelman, Herbert C. "The Social Context of Torture: Policy Process and Authority Structure". *The Politics of Pain*. Eds. Ronald D. Crelinsten y Alex P. Schmid. Boulder, CO/San Francisco/Oxford: Westview Press, 1995. Impreso.

Kirkwood, Burton. *The History of Mexico*. Westport, CT/Londres: Greenwood Press, 2000. Impreso.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Norton & Company, 1978. Impreso.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Preface: Feminist Keys for Understanding Feminicide: Theoretical, Political, and Legal Construc-

tion". *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*. Durham/Londres: Duke University Press, 2010. XII-XXV. Impreso.

Lauretis, Teresa de. *La tecnología del género*. Trads. Ana María Bach y Margarita Roulet. Web. 15 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.

Lewis O'Neill, Kevin, y Laban Hinton, Alexander, eds. "An Introduction". *Genocide, Truth, Memory, and Representation*. Durham/Londres: Duke University Press, 2009. Impreso.

Lorey, David E., y Beezley, William H., eds. "Introduction". *Genocide, Collective Violence, and Popular Memory*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 2002. Impreso.

MacLaird, Misha. *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2013. Impreso.

Magnani, Lorenzo. *Understanding Violence. The Intertwining of Morality, Religion and Violence: A Philosophical Stance*. Pavia: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2011. Impreso.

Martínez, Sanjuana. "'Murciélagos' del Ejército, el 2 de octubre de 2013". *Sin embargo.mx*. Web. 11 de noviembre de 2013.

Mattelart, Michèle. *La cultura de la opresión femenina*. México: Ediciones Era, 1977. Impreso.

Mazower, Mark. "Violence and the State in the Twentieth Century". *The American Historical Review* 107.4 (2002): 1158-1178. Impreso.

Mazzei, Julie. *Death Squads or Self-Defense Forces? How Paramilitary Groups Emerge and Challenge Democracy in Latin America*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2009. Impreso.

Mejía Madrid, Fabrizio, y Villoro, Juan. "Viviendo con la fama…". *Proceso.* (1578). Web. 28 de enero de 2007: 67-75.

Meza Ángeles, Wilfrido. "Sexenio de Calderón, el más violento para los periodistas". *terra.com.mx*. Web. Agosto de 2012.

Millán, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. México: UNAM, 1999. Impreso.

Monárrez Fragoso, Julia. "Las asesinadas en Ciudad Juárez. Un análisis del feminicidio sexual serial de 1993 a 2001". *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Coord. Marta Lamas. México: FCE/Conaculta, 2007. Impreso.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

———. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. Tomo II. México: El Colegio de México/Editorial Harla, 1988. 1375-1548. Impreso.

———. "Se sufre pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)". *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994. 99-224. Impreso.

Montemayor, Carlos. *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*. México: Random House Mondadori, 2010. Impreso.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema. Reflections of a Society. 1896-1980*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press, 1982. Impreso.

Moraña, Mabel, ed. "Introducción". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 9-15. Impreso.

Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. Oxford/Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.

Nordstrom, Carolyn. *Shadows of War. Violence, Power, and International Profittering in the Twenty-First Century*. Los Ángeles: University of California Press, 2004. Impreso.

Ortiz, Renato. "Violencia y globalización". *Nueva Sociedad* 177 (2002), 49-54. Web. Recuperado de <http://www.nuso.org/upload/articulos/3021_1.pdf>.

Padgett, Humberto. " 'Las muertas del Estado': Los números del odio". *Sin embargo.mx*. Web. 24 de abril de 2014. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/24-04-2014/970913>.

Paranaguá, Paulo Antonio, ed. *Mexican Cinema*. Trad. Ana M. López. Londres/México: British Film Institute/Conaculta, 1995. Impreso.

Parrot, Andrea, y Cummings, Nina. *Forsaken Females. The Global Brutalization of Women*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2006. Impreso.

Peredo-Castro, Francisco. "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship". *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*. Eds. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2013. Impreso.

Pérez Jiménez, Juan Carlos. *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2007. Impreso.

Petrich, Blanche. "*México, la Revolución congelada* se estrena con 36 años de retraso. La mirada extranjera sobre la represión estudiantil y el trabajo semiesclavo del suroeste". *Jornadaunam.mx* Web. 10 de febrero de 2007.

Pfleger, Sabine, y Schilickers, Sabine. "La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual". *La Colmena* 74 (2012): 41-48. Impreso.

Pineda, Alexander, y Paranaguá, Paulo Antonio. "Part I: Chronicle. Mexico and its Cinema". *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trad. Ana M. López. Londres/México: British Film Institute/Conaculta, 1995. Impreso.

Pineda-Madrid, Nancy. *Suffering and Salvation in Ciudad Juárez*. Minneapolis: Fortress Press, 2011. Impreso.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Era, 1998. Impreso.

Quinones, Sam. "The Dead Women of Juárez". *Mexico Otherwise. Modern Mexico in the Eyes of Foreing Observers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005. 261-269. Impreso.

Ramírez, Feniley. "Los socios de Genaro". *Reporte Índigo*. Web. 21 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.reporteindigo.com/reporte/mexico/los-socios-de-genaro>.

Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*. Austin, TX: University of Texas Press, 2001. Impreso.

Reinarman, Craig, y Duskin, Ceres. "Dominant Ideology and Drugs in Media". *Making Trouble. Cultural Constructions of Crime, Deviance, and Control*. Eds. Jeff Ferrell y Neil Websdale. Nueva York: Walter de Cruyter, 1999. Impreso.

Reguillo-Cruz, Rossana. "¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 51-67. Impreso.

Reyes, Andrea H. *Recuerdo, Recordemos. Ética y política en Rosario Castellanos*. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas, 2013. Impreso.

Rittner, Carol, y Roth, John K. "Chronology, 1937-2011. *Rape. Weapon of War and Genocide*. Eds. Carol Rittner y John K. Roth. St. Paul, MN: Paragon House, 2012. XXV-LIV. Impreso.

———. "Introduction". *Rape. Weapon of War and Genocide*. Eds. Carol Rittner y John K. Roth. St. Paul, MN: Paragon House, 2012. IX-XXII. Impreso.

Rodríguez Araujo, Octavio. "México, proceso y afianzamiento de un nuevo régimen político". *Andamios* 6.11 (2009): 205-234. Impreso.

Rodríguez Castañeda, Rafael. coord. *El México narco*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2009. Impreso.

"Rojo amanecer". Narr. Atala Sarmiento. *La historia detrás del mito*. TV Azteca. México. Web. 22 de octubre de 2010. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=F2b11qtqy0U>.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage Books, 1994. Impreso.

Sánchez Cordero, Jorge. "En la búsqueda de la memoria colectiva mexicana". *Proceso* (1767). 12 de septiembre de 2010. 28-34. Impreso.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York: Oxford University Press, 1985. Impreso.

Scherer Ibarra, Julio. "Mediático y jurídico: terrorismo en 2006". *La Guerra Sucia de 2006. Los medios y los jueces*. México: Random House Mondadori, 2007. 91-213. Impreso.

"Se reúne Peña Nieto con Vargas Llosa en Los Pinos". *Jornada. unam.mx*. Web. 29 de noviembre de 2013.

Seligson, Mitchell A., y Williams, Edward J. *Maquiladoras and Migration Workers in the Mexico-United States Border Industrialization Program*. Austin, TX: Mexico-United States Border Research Program. The University of Texas at Austin, 1981. Impreso.

Silverstein, Melissa. "Casi Divas-Interview with Director Issa Lopez". *Huff Post Entertainment*. (2009). Web. 2 de noviembre de 2013. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/casi-divas--interview-*wit_b_264410.html*>.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás. (Regarding the Pain of Others)*. Madrid: Punto de Lectura, 2004. Impreso.

Stewart, Pamela J., y Strathern, Andrew. *Violence: Theory and Ethnography*. Londres/Nueva York: Continuum, 2002. Impreso.

Subirats, Eduardo. "La violencia en el país, parte de una estrategia global". *La Jornada. Cultura*. Web. 1 de noviembre de 2010.

———. *Violencia y civilización*. Madrid: Losada, 2006. Impreso.

Taniguchi, Hanako. "Valentina Rosendo, en espera de justicia por tortura desde hace 10 años". *CNNMexico.com*. Web. 16 de octubre de 2012. Recuperado de <http://mexico.cnn.com/nacional/2012/10/16/valentina-rosendo-en-espera-de-justicia-por-tortura-desde-hace-10-anos>.

Thompson, Ginger. "A Drug War Informer in No Man's Land". *The New York Times*. Web. 28 de abril de 2013.

Thornton, Niamh. *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. Nueva York/Londres: Bloomsburry, 2013. Impreso.

Torres San Martín, Patricia. "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano". *Nueva Sociedad*. 218 (2008): 107-121. Impreso.

———. "Panorama del cine mexicano: cuatro películas representativas". *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*. Coord. Juan Carlos Vargas. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2011. 95-118. Impreso.

Turner, John Kenneth. *México bárbaro*. México: Porrúa, 1991. Impreso.

Ulloa, Berta. "La lucha armada (1911-1920)". *Historia General de México*. Tomo II. México: El Colegio de México, 1988. 1073-1182. Impreso.

Vanguardia. "México vive un racismo evidente que prefiere ignorarse". *Vanguardia*. Web. 20 de febrero de 2012. Recuperado de <http://www.vanguardia.com.mx/mexicoviveunracismoevidentequeprefiereignorarse-1222839.html>.

Vega Alfaro, Eduardo de la. "La Revolución Mexicana en el imaginario cinematográfico". Web. 30 de noviembre de 2013. Recuperado de <http://www.mexicanistas.eu/uploads/La%20Revolucion%20mexicana%20en%20el%20imaginario%20cinematografico,%20Eduardo%20de%20la%20Vega%20Alfaro.pdf>.

Vértiz de la Fuente, Columba. "Un género errante". *Proceso*. (1578). 28 de enero de 2007. 70-71. Impreso.

Villamil, Jenaro. "Guerra sucia y pánico moral". *La Guerra Sucia de 2006. Los medios y los jueces*. México: Random House Mondadori, 2007. 23-89. Impreso.

Villamil, Jenaro, y Scherer Ibarra, Julio. "Introducción". *La Guerra Sucia de 2006. Los medios y los jueces*. México: Random House Mondadori, 2007. 19-21. Impreso.

Villegas, Abelardo. *Violencia y racionalidad. Ensayos de filosofía política*. México: UAM, 1985. Impreso.

Weber, Max. "El político y el científico. Documento preparado por el Programa de Redes Informáticas y Productivas de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM)". *HACER*. Web. 4 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.hacer.org/pdf/WEBER.pdf>.

Websdale, Neil, y Cheney-Lind, Meda. "Men Victimizing Women and Children. Doing Violence to Women". *Masculinities and Violence*. Ed. Lee H. Bowker. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1998. Impreso.

Weldon, S. Laurel. *Protest, Policy, and the Problem of Violence Against Women. A Cross-National Comparison*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburg Press, 2002. Impreso.

Wieviorka, Michel. *Violence. A New Approach.* Trad. David Macey. Londres: Sage Publications, 2009. Impreso.

Williams, Yaschica, y Bower, Janine. "Media Images of Wartime Sexual Violence. Ethnic Cleansing in Rwanda and the Former Yugoslavia". *Women, Violence, and the Media. Readings in Feminist Criminology*. Ed. Drew Humphries. Boston: Northeastern/University Press of New England, 2009. 156-174. Impreso.

Wilson, S. Brian. "The Slippery Slope: U. S. Military Moves into Mexico". Web. 1 de abril de 1998. Recuperado de <http://www.brianwillson.com/the-slippery-slope-u-s-military-moves-into-mexico/>.

Wisnewski, J. Jeremy. *Understanding Torture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010. Impreso.

Young, Jock. *The Vertigo of Late Modernity*. Los Ángeles/Londres/Nueva Delhi: Sage Publications, 2007. Impreso.

Zavala, Lauro. "Estrategias metaficcionales en cine y literatura". *Cine/Cinema*. Web. 4 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/0110_estrategias_metaficcionales_cine_literatura.htm>.

Filmografía

Allá en el rancho grande. Dir. Fernando de Fuentes. México: Antonio Díaz Lombardo y Bustamante y Fuentes, 1936.

Amores perros. Dir. Alejandro González Iñarritu. México: Altavista Films/Zeta Films, 2000.

Casi divas. Dir. Issa López. México: Columbia Pictures Producciones Mexico, 2008.

Conejo en la luna. Jorge Ramírez Suárez. México/Reino Unido: Beanca Films/Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine)/Head Gear Films, 2004.

El compadre Mendoza. Dir. Fernando de Fuentes. México: Interamericana Films, 1933.

El crimen del Padre Amaro. Dir. Carlos Carrera. México: Alameda Films/Artcam International/ Blu Films, 2002.

El grito. Dir. Leobardo López Aretche. Centro Universitario de Cinematografía, 1968.

El infierno. Dir. Luis Estrada. México: Bandidos Films/Conaculta/Imcine/Foprocine/Comisión BI 100, 2010.

El prisionero 13. Dir. Fernando de Fuentes. Compañía Nacional Productora de Películas, 1933.

El violín. Dir. Francisco Vargas. México: Cámara Carnal/Centro de Capacitación Cinematográfica/Fidecine, 2005.

Enemy of the State. Dir. Tony Scott. EE. UU.: Touchtone Pictures, 1998.

Espaldas mojadas. Dir. Alejandro Galindo. México: ATA Films/Atlas Films, 1955.

La banda del automóvil gris. Dir. Enrique Rosas. México: Azteca Films/Rosas y Cía., 1919.

La ley de Herodes. Dir. Luis Estada. México: Alta Vista Films/Bandido Films/Imcine, 1999.

La mujer del puerto. Dir. Arcady Boytler. México: Eurindia Films, 1933.

La Rosa Blanca. Dir. Roberto Gavaldón. México: Clasa Films Mundiales, 1961.

La sombra del caudillo. Dir. Julio Bracho. México: STPC de la RM, 1961.

Los olvidados. Dir. Luis Buñuel. México: Ultramar Films, 1950.

México, la Revolución congelada. Dir. Raymundo Gleyzer. Argentina, 1970.

Rojo amanecer. Dir. Jorge Fons. México: Cinematográfica Sol, 1989.

The Godfather. Dir. Francis Ford Coppola: EE. UU.: Paramount Pictures, 1972.

Vámonos con Pancho Villa. Dir. Fernando de Fuentes. México: CLASA, 1935.

Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. México: Anhelo Producciones/Bésame Mucho Producciones/Producciones Anhelo, 2001.

El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI se terminó de imprimir el 28 de septiembre de 2018, en los talleres de Ediciones Verbolibre, S.A. de C.V., Sur 23 núm. 242, Col. Leyes de Reforma 1ra sección, Deleg. Iztapalapa, Ciudad de México, C.P. 09310, Tel.: 5640-9185, <edicionesverbolibre@gmail.com>. La edición consta de 1,000 ejemplares.

Este volumen establece relaciones entre las representaciones fílmicas de violencia y el entorno socioeconómico en el que se originan, en el contexto histórico mexicano. El cine mexicano del nuevo siglo ha transformado paradigmas en lo que se refiere a las formas de representación de la violencia, por lo que este libro es también una reflexión estética, política y social sobre nuestro cine contemporáneo, siempre con las herramientas del análisis cultural y de la crítica a la producción social de la imagen cinematográfica.

CÁMARA DE DIPUTADOS
LXIV LEGISLATURA
"LXIV LEGISLATURA DE LA PARIDAD DE GÉNERO"

CONSEJO EDITORIAL
H. CÁMARA DE DIPUTADOS